anxa
93-B
18580

Eugenio Giovannetti

UN·PITTORE·DI·DONNE·E·DI·EROI

ΑΝΔΟΚΙΔΕΣ

PRESSO NICOLA ZANICHELLI-BOLOGNA

Tav. I. - *Una baccante che offre un fiore a Dionysos.*
(Amfora di Andocide nel Museo di Bologna).

EUGENIO GIOVANNETTI

UN PITTORE

DI

DONNE E DI EROI

ANDOCIDE

BOLOGNA
PRESSO NICOLA ZANICHELLI
MCMVIII.

Bologna - Stabilimento Poligrafico Emiliano (s. p. e.)

ANDOCIDE

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/unpittoredidonne00giov

INTRODUZIONE

I. *Dati storici.* — Dati storici tali da poter giovare ad una ricostruzione biografica, per quanto vaga, mancano assolutamente per Andocide come per quasi tutti gli altri ceramografi attici fioriti nella seconda metà del sesto secolo. In questo periodo, che nella storia dello svolgimento della ceramica attica si suol racchiudere nei termini 540-510 a. C., per farlo più approssimativamente coincidere con l' età dei Pisistratidi, in Atene la fabbricazione dei vasi d' argilla dipinti è già assurta ad un' altissima importanza commerciale (i vasi che ci rimangono d' Andocide sono quasi tutti di provenienza etrusca), ma, ciononostante la pittura vascolare non ha ancora attinto tal grado di eccellenza fra le altre arti decorative da poter richiamare su i ceramografi più valenti l' ammirazione attenta e memore dei cittadini ateniesi. Scarse

pertanto son le tracce dell' esistenza di questi artisti quando si voglia cercarle fuori delle opere che sole ci rimangono a testimoniare la loro attività e delle firme che a quest' opere vanno unite.

Di quest' insufficienza di dati storici risente il cenno dichiarativo che il Klein ([1]) premette alla raccolta ch' esso dà di vasi firmati da Andocide. Ma il Klein ha anche, a mio parere, il torto di voler dar forma categorica ed obbiettiva a resultati di raffronti stilistici che, per quanto accurati e minuziosi, contengono sempra un elemento subbiettivo. Ad esempio, quand' esso afferma che Andocide piglia a modello Exekias, il quale, secondo la tradizione, sarebbe anche stato suo maestro: *Exekias blickt als Vorbild überall durch, so dass* **die Vermuthung,** *er wäre sein Lehrer gewesen, sehr nahe liegt,* c' è da chiedere: quale *ipotesi?* quali sono gli elementi che la costituiscono e i dati positivi che la rendono accettabile?

Evidentemente il Klein ha dato qui forma categorica ai resultati di un raffronto stilistico fra i bassirilievi della metà del sesto secolo e i vasi d' Exekias e dei suoi contemporanei, raffronto pel quale il Löschcke ([2]) trova grande affinità tra Exekias ed Ando-

---

([1]) W. Klein: *Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen,* pag. 188.

([2]) *Mitteilungen aus Athen.* IV, pag. 290.

cide. Discorrendo del valore artistico dell'opera d'Andocide nello svolgimento della ceramica attica, vedremo più tardi come le conclusioni del Löschcke, sulle quali il Klein fonda la sua affermazione, non sieno totalmente accettabili. Pertanto possiam dire sin da ora che l'affermazione del Klein è ingiustificata e prematura.

Vediamo adunque di ricostruire l'esistenza d'Andocide quale è delineata non dai resultati dei raffronti stilistici ma dai dati storici che ad essa si riferiscono. Questi dati positivi si possono ridurre a tre: *α. l'iscrizione di un favorito in un'idria di Timagoras. β. le firme dell'artista, γ. un'iscrizione votiva trovata su l'Acropoli.*

Da un attento esame di questi dati vedremo che, se essi non son sufficienti ad una ricostruzione biografica, bastano però a fissare storicamente l'esistenza in Atene d'un Andocide vasaio nella seconda metà del sesto secolo e, quel che più conta, a stabilire il nesso artistico esistente fra l'attività d'Andocide e quella dei suoi predecessori e dei suoi contemporanei.

α. L'iscrizione dell'idria di Timagoras.

È una *Lieblingsinschrift* in un'idria di Timagoras già appartenente alla raccolta Campana, oggi a Parigi [1]. Non ha la forma più

[1] Klein, *op. cit.*, pag. 50 n. 1.

comune delle *Lieblingsinschriften,* costituita dal nome del favorito, accompagnato da un semplice *καλός*; nell' iscrizione che prendiamo ad esaminare troviamo, più che un accenno convenzionale al favorito, una dichiarazione completa ed esplicita della sua qualità di prediletto del maestro. Ecco l' iscrizione (1):

ΑΝΔΟΚΙΔΕΣ ΚΑΓΟΣ ΔΟΚΕΙ ΙΑΡΟ. ΑΜΙΤ

Tenendo fin da ora conto dei numerosi elementi che riavvicinano l'opera di Andocide a quella di Timagoras, non è possibile credere che l' iscrizione si riferisca ad un altro Andocide. Rimane adunque evidente che l' educazione artistica di Andocide si riconnette strettamente col fiorire del secondo stile attico a figure nere e, più precisamente, con l' opera di Timagoras meglio che con quella di Exekias. L' Hartwig, in alcune modificazioni che credette opportuno fare al cap. I della sua opera (2), dopo le obbiezioni mossegli dal Furtwängler, sostiene che il principio dell' attività d' Andocide coincide ancora con l' età dei grandi maestri dello stile attico a figure nere, con Amasis e con Exekias: *aufwärts berührt sich Andokides ohne Zwei-*

(1) Accenna a quest' iscrizione anche l' Häuser nell' illustrazione ch' esso dà delle tazze di Andocide in *Jahrbuch d. I.*, 1895, pag. 156 e seg.

(2) P. Hartwig: *Die griechischen Meisterschalen der Blütezeit des rotfiguren Stiles,* p. 4.

fel noch mit der Lebenszeit der grossen Meister des schwarzfigurigen attischen Stiles des Amasis und Exekias (1). Secondo quest' affermazione, che, all' infuori di raffronti stilistici (2), nulla documenta, il principio dell' attività d' Andocide sarebbe riportato ad una data un po' anteriore al 540, mentre si sa che l' attività di Timagora è posteriore al 540. Adunque Andocide sarebbe stato alunno di Timagoras anche prima che Timagoras fosse stato maestro.

Pertanto, se si vogliano accettare alcune date fondamentali della storia dello svolgimento della ceramica attica e se l' iscrizione presa in esame si riferisce, come non v' ha dubbio, al nostro Andocide, solo *terminus ante quem non* per il principio dell' attività dello stesso Andocide deve considerarsi il 530.

Riassumendo: dall' iscrizione nell' idria di Timagoras si rileva:

1.° che l' attività artistica di Andocide si riconnette, meglio che coi grandi maestri del pieno sviluppo del primo stile attico a figure nere, coi maestri del secondo stile attico a figure nere e, più particolarmente, con Timagoras, il quale, sino a prova con-

---

(1) P. Hartwig bei W. Helbig in *Sitzungsberichte der k. b. Akademie des Wissenschaften zu München*. 1897. Bd. II. Heft II. pag. 262.

(2) Anche il Loeschcke, come s' è già detto, era giunto a questo risultato.

traria, va considerato come maestro di Andocide;

2.° che il principio dell'attività artistica di Andocide deve essere di qualche anno posteriore al 530.

β. *Le firme dell' artista.*

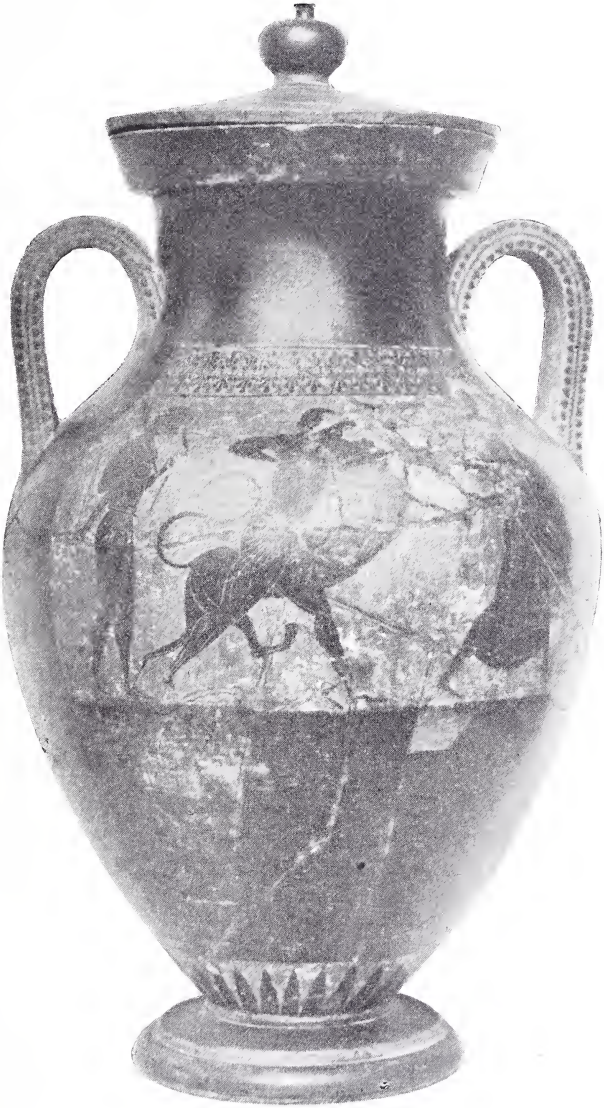
Il Klein [1] dà una raccolta di vasi firmati da Andocide costituita da cinque amfore e da una tazza: questa raccolta è divisa in *amfore a figure nere, amfore a figure nere e rosse e amfore a figure rosse:* la tazza vien considerata a parte: il primo gruppo consta di due amfore (N. 1, N. 2) il secondo di una (N. 3), il terzo di due (N. 4, N. 5); la tazza è al N. 6.

Considereremo i sei vasi non secondo l'ordine dato dal Klein ma secondo l'importanza di alcune considerazioni da fare su le firme che accompagnano questi vasi, modificando, a mano a mano, alcune indicazioni del Klein che vanno oggi in parte corrette, in parte integrate.

N. 1. È un'amfora a figure nere che trovasi attualmente a Castle Ashby presso Northampton e fa parte della collezione del marchese di Northampton. Vedremo più tardi, dopo un attento esame della tecnica di questo

---

(1) *Op. cit.*, pagg. 188, 191.



Tav. II. - *Ercole in lotta con il leone nemeo.*
Amfora di Andocide nel Museo di Bologna.

vaso, com'esso si riconnetta strettamente al fiorire del secondo stile attico a figure nere: pertanto esso va considerato come una delle prime opere uscite con firma dalla bottega di Andocide.

Questa firma ha adunque una speciale importanza; questa è la forma:

ΑΝΔΟΚΙΔΕΣ ΕΓΟΙΕ

L' uso dell' imperfetto in luogo dell'aoristo dà, come nota lo Schneider (1), una caratteristica di relativa arcaicità a questa forma quando la si metta in confronto con le forme più complete e più evolute di aoristi che vedremo ricorrere in quasi tutte le altre firme di Andocide: pertanto, lo stesso Schneider conclude che questa firma si riconnette con uno dei primi saggi dell' attività di Andocide.

Questa forma non ricorre mai nè in Exekias nè in Amasis, i quali usan di preferenza le forme *ΕΓΟΕΣΕ*, *ΕΓΟΙΕΣΕΝ* (2): con Timagoras non è possibile istituire un confronto, ricordando il Klein due sole idrie firmate entrambe con *ΤΙΜΑΔΟΡΔ ΕΓΟΙΕΣΕΝ*

I cenni bibliografici che dà il Klein su quest' amfora vanno oggi completati (3) con

---

(1) *Jahrbuch d. k. d. arch. Inst.*, 1889, pag. 203.

(2) Klein: *op. cit.*, pag. 38, pag. 43.

(3) Norton: « American Journal of Archaeology » 1896, pag. 7.

una pubblicazione in *Catalogue of the Burlington Fine-Arts Club*, 1888, N. 108.

N. 6. È la tazza di Palermo pubblicata ed illustrata dallo Schneider [1]: fra i vasi di Andocide a doppia tecnica esso è forse il più caratteristico e il più importante; quest'è la firma:

ΑΝΔΟΚΙΔΕΣ ΕΓΟΙΕΙ

Dal fatto che questa firma ripete, in forma più corretta e recente, quella del *N. 1*, lo Schneider deduce giustamente che la tazza « a occhioni » di Palermo segna uno dei punti più importanti nell'evoluzione artistica di Andocide: essa rappresenterebbe, se non il primo, certamente uno fra i primi tentativi fatti da Andocide nella tecnica a figure rosse: il fatto poi che l'artista applicò questo primo tentativo ad una tazza e non ad una amfora ha, come vedremo meglio in seguito, una grande importanza quando si voglia stabilire giustamente il valore dell'opera artistica di Andocide nello svolgimento della ceramica attica; nella decorazione delle tazze preesistevano alcuni elementi della tecnica a figure rosse: è perciò ragionevole, anche da questo punto di vista, il supporre che l'artista scegliesse per il suo tentativo il campo più adatto e facesse il suo primo saggio

---

[1] *Jahrbuch d. k. d. arch. Inst.*, 1889, pag. 195, Tav. 4.

della nuova tecnica in una tazza prima che in un' amfora: nella decorazione delle amfore dominavano ancora rigidamente le forme imposte dall' autorità dei grandi maestri, di Amasis e di Exekias: la decorazione delle tazze si trovava invece ancora in un periodo di sviluppo e di perfezionamento i cui successivi gradi son dati da una serie di tazze ordinate e studiate dall' Häuser [1].

Pertanto, per questa considerazione e più per la firma, il *N. 6* deve occupare, nello svolgimento dell' attività artistica di Andocide, un posto immediatamente successivo al gruppo delle amfore a figure nere, rappresentato nel Klein soltanto dal *N. 1*.

La pubblicazione fatta dallo Schneider nel 1889 non è, naturalmente, registrata nell' opera del Klein edita nel 1887.

N. 2. È un' amfora del Louvre che il Klein, impropriamente, include nel gruppo delle amfore a figure nere: la tecnica di questo vaso, per i suoi caratteri già rilevati dal Loeschcke [2], segna una forma di transizione dalla tecnica a figure nere alla tecnica a figure rosse: degli elementi della tecnica arcaica permangono ancora in quest' amfora soltanto quelli che sono suscettibili di un

---

(1) *Jahrbuch d. k. d. arch. Inst.* 1895, pag. 156, e seg.

(2) *Mitteilungen d. d. a. Inst. in Athen.* IV, pag. 290, n. 4.

adattamento alle forme della tecnica nuova: accanto ad essi son già tutti gli elementi della tecnica a figure rosse ma non ancora usati in tutta la loro pienezza: il *N. 2* rappresenta adunque, con tutta probabilità, un primo tentativo di applicazione della tecnica a figure rosse alle amfore, per quanto timido ed incerto. Il Klein si appoggia all' autorità del Loeschcke per non includere quest' amfora nel gruppo delle amfore a figure rosse (1) ma forse questo vaso per la sua tecnica si scosta dalle amfore a figure rosse assai meno di quel che non si scosti dalle amfore a figure nere alle quali il Klein lo ascrive (2).

È firmato:

ΑΝΔΟΚΙΔΕΣ ΕΓΟΕΣΕΝ.

La firma dell' amfora a figure rosse di Berlino è identica a questa: il *N. 2* adunque inizia la serie delle firme con *ΕΓΟΕΣΕΝ* che vedremo accompagnare, invariata ed ininterrotta, tutti i prodotti in cui sieno saggi dell'attività di Andocide nello stile a figure rosse.

I cenni bibliografici vanno oggi completati con la pubblicazione di questo vaso in

---

(1) *Ueber die eigenthümliche Technik, die nur uneigentlich als rothfigurig bezeichnet werden kann, vgl. Löschcke*, etc.

(2) Il Pottier in « *Vases antiques du Louvre* » chiama questi vasi *à figures blanches,* (II. p. 112). La denominazione, come si vedrà meglio in seguito, è vaga ed impropria.

« American Journal of Archaeology », Vol. XI, january-march 1896, p. 2-3, e in *Vases antiques du Louvre*, pubblicati dal Pottier (F. 203, II, pag. 115).

N. 3. Quest' amfora appartiene al gruppo delle amfore, che, adottando la denominazione che ad esse dà lo Schneider, chiameremo *a doppia tecnica*: queste amfore per la decorazione d' un lato appartengono alla tecnica a figure rosse, per la decorazione dell' altro alla tecnica a figure nere.

Quasi tutte le indicazioni che il Klein dà su questo vaso vanno sostanzialmente modificate.

Il vaso non è più al Louvre: attualmente è al museo di Madrid.

La riproduzione della firma è inesatta. Secondo il Klein la firma sarebbe:

ΑΝΔΟΚΙΔΕΣ ΕΓΟΙΕΣΕΝ

Va corretta [1] in

ΑΝΔΟΚΙΔΕΣ ΕΓΟΕΣΕΝ

La forma *ΕΓΟΙΕΣΕΝ*, frequentissima in vasi di Amasis e di Exekias, non si riscontra mai in Andocide.

N. 5. È un' amfora a figure rosse: essa ci mostra l' attività di Andocide già pervenuta ad uno dei gradi più alti del suo suc-

---

[1] Cfr. Norton: « Amer. Journ. of Arch. », 1896, e « Arch. Anz. », 1893, pag. 9.

cessivo perfezionamento: tutti gli elementi caratteristici dello stile a figure rosse appaiono già predominanti in questo vaso, ma, ciononostante, esso non costituisce ancora il miglior saggio che ci sia rimasto di Andocide nella tecnica a figure rosse.

La descrizione che il Klein dà del lato B è errata: esso dice che *ein Kitharoede.... sitzt auf einem Stuhl der auf einer zweistufigen Basis steht.* Non è esatto: il seggio non esiste e il citaredo sta in piedi. (Vedi *Tav. XIII*).

È pubblicato dal Norton in « American Journal of Arch. », january-march 1895, pag. 8 e 9.

Il Klein non riproduce la firma.

N. 4. È l'amfora *2159* del museo di Berlino di cui dà un'esaurientissima descrizione il Furtwängler [1]. Per la complessità dei soggetti trattati nella decorazione, per il numero delle figure, per la varietà degli atteggiamenti, per la accuratezza del disegno, quest'amfora può considerarsi il saggio più insigne che ci sia rimasto dell'attività d'Andocide nello stile a figure rosse. Ma è opportuno notare sin da ora, in base alla minuziosa ed accurata descrizione del Furtwängler, che in quest'amfora, pur esistendo tutti gli elementi principali dello stile a figure rosse applicati in tutta la loro pienezza, sono an-

---

[1] *Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium.* 2.ª parte, pag. 481 e seg.

cora alcune peculiarità di stile tali da differenziare notevolmente la decorazione di questo vaso da quella forma tipica di decorazione in stile a figure rosse che si stabilisce e si diffonde, al principio del quinto secolo, con l'attività di Eufronio.

I cenni bibliografici dati dal Klein vanno oggi completati con la pubblicazione fatta dal Norton in « Amer. Jour. of Arch. », january-march 1896, p. 11.

La firma, come già s'è visto in confronto al *N.* 2, è:

ΑΝΔΟΚΙΔΕΣ ΕΓΟΕΣΕΝ

Riassumendo: da queste considerazioni su le firme d'Andocide abbiam rilevato che esistono due tipi di firme: il primo di forma relativamente più arcaica con imperfetto in *ΕΓΟΙΕ* ed *ΕΓΟΙΕΙ* va unito ai saggi d'Andocide nello stile a figure nere e ai primissimi saggi nello stile a figure rosse: il secondo con aòristi in *ΕΓΟΕΣΕΝ* accompagna, costante ed invariato, tutti i prodotti dell'attività artistica di Andocide ove sien saggi dello stile a figure rosse o uniti a saggi dello stile a figure nere o occupanti l'intiera decorazione. Da ciò è ragionevole dedurre:

1.° che l'attività dell'artista si svolse ordinatamente, seguendo un progressivo sviluppo, il cui primo grado è rappresentato dalle anfore a figure nere (N. 1), il secondo dai primi tentativi nello stile a figure rosse

applicato alle tazze (N. 6), il terzo da saggi dello stile a figure rosse nelle amfore messi a confronto con saggi dello stile a figure nere (*le amfore a doppia tecnica*, N. 3), il quarto dalla piena attività di Andocide nello stile a figure rosse (N. 5, N. 4);

2.° che questo progressivo svolgimento per passare dal primo grado al quarto richiese un lungo periodo di tempo e che però l'attività artistica di Andocide fu relativamente di lunga durata.

γ. L'iscrizione votiva.

Quest'iscrizione è in una lastra di marmo trovata nel giugno del 1887 negli scavi fatti su l'Acropoli ad est dell'Erechteion. Fu pubblicata dallo Studniczka (1) ed ha questa forma:

ΝΕΣΙΑΔΕΣΚΕΡΑΜΕΥΣΜΕΚΑΙΑΝΔΟΚΙΔΕΣΑΝΕΘΕΚΕΝ

Un'integrazione sarebbe possibile soltanto con la premessa di un *Γ* o di un *M*, ma lo Studniczka non la crede necessaria e identifica così Nesiades col Nesiades di cui ricorre la firma in un vaso del British Museum proveniente da Cipro (2).

---

(1) *Jahr. d. k. d. a. Ins.*, 1887, pag. 145.

(2) *Meistersignaturen*, pag. 222. Nel Klein si legge *ΙΑΣΙΑΔΕΣ*.

Tav. III. - *Amazoni che si armano.*

Museo del Louvre.

Pertanto l' iscrizione può esser letta [1]:

Νησιάδης κεραμεύς με καὶ Ἀνδοκίδης ἀνήθηκεν

Studiata con criteri paleografici dal Lolling [2], fu attribuita alla seconda metà del sesto secolo.

Adunque, tenendo conto di quest' ultimo dato, è ragionevole supporre che l' attività artistica di Andocide, iniziatasi col fiorire dell' attività di Timagora intorno al 530 a. C., e svoltasi con un lento e graduale perfezionamento, cada tutta entro la seconda metà del sesto secolo e che, approssimativamente, visto il suo complesso svolgimento, vada dal 525 al 510 a. C.

II. *La questione cronologica.* — Stando ai resultati così ottenuti, la questione cronologica potrebbe dirsi risolta, ma dobbiamo accennare anche al metodo seguito e ai resultati ottenuti dall' Hartwig, dal Furtwängler e, ultimamente, dal Norton. Il Norton, pur credendo di far cosa nuova, tratta la questione nella stessa maniera in cui era già stata trattata dall' Hartwig [3] e dal Furtwängler [4].

---

(1) Così legge anche il Norton. « Am. Jour. of Arch. » 1806, pag. 33.

(2) *Jahrbuch d. k. d. Arch. Inst.*, 1889, pag. 207.

(3) *Die Griechischen Meisterschalen*, pag. 1 e seg. e in Helbig. « Sitzungsberichte der. k. b. Akad. d. Wissenschaften zu München », 1897. Bd. II. Heft II, pag. 261, 262.

(4) « Berliner Philologische Wochenschrift », 1894, pag. 109 e segg.

Essi procedono per via indiretta: invece di partire da un *terminus ante quem non* partono da un *terminus post quem non*: noi abbiamo considerato *terminus ante quem non* il fiorire dell'attività di Timagora intorno al 530, alla quale attività abbiamo veduto, per la *Lieblingsinschrift* nell'idria di Timagora, ricongiungersi il principio dell'attività di Andocide: essi, invece, assumendo a *terminus post quem non* i frammenti di vasi in stile a figure rosse di Eufronio e di suoi contemporanei e di Epiktetos, trovati negli scavi fatti su l'Acropoli nel cosidetto *strato di colmaticcio persiano* (avanzi dell'incendio persiano, Settembre 480), cercano di stabilire, approssimativamente, giovandosi soprattutto di raffronti stilistici, il periodo in cui può cadere l'attività di Eufronio e, in confronto a questa, quella di Epiktetos e di Andocide. Questo procedimento, mentre è perfettamente utile e ragionevole per stabilire approssimativamente il periodo in cui cadono l'attività di Eufronio e il pieno sviluppo del primo stile a figure rosse, a me pare diventi malsicuro ed aprioristico quando si vuol poi stabilire, in confronto all'età del pieno sviluppo, quella dei primi cultori dello stile a figure rosse. Infatti il Furtwängler vede *a priori* in Andocide l'*Erfinder* dello stile a figure rosse [1],

[1] « Berliner Philologische Wochenschrift », 1894, pag. 109 e segg.

e poichè l' attività di Epiktetos, cultore anche esso di quello stile, è così simultanea a quella di Andocide che l' Hartwig aveva dapprima sostenuto nella sua opera (1) fosse Epiktetos l' *Erfinder*, appare evidente nelle induzioni del Furtwängler lo sforzo ch' esso fa per anticipare di qualche anno il principio dell' attività di Andocide su quella di Epiktetos (2). Ma, dato che lo stile a figure rosse possa avere avuto un *inventore*, quando l' attività di Epiktetos e di Andocide in questo stile appare ancora quasi simultanea, a me sembra che la questione se debba considerarsi inventore Epiktetos o Andocide, dovrebbe essere subordinata alla questione cronologica e che, quindi, il procedimento del Furtwängler sia aprioristico e, come tale, non porti a resultati accettabili. L' Hartvig si lasciò persuadere da queste obbiezioni che il Furtwängler nella recensione in « Berliner Philologische Wochenschrift » aveva mosse all' opera sua e, in *Mélanges d'Archeologie* (1894. p. 10) e più in

---

(1) .... *es hat allen Anschein dass Epiktet geradezu als der Erfinder dieser so überaus wichtigen Neuerung gelten darf* .... etc. (*Die Griechischen Meisterschalen*, pag. 12).

(2) *Wenn einem einzelnen Meister jene Einführung verdankt wird, so ist das sicher nicht Epiktet, sondern, wie ich aus vielen Gründen glaube annehmen zu dürfen, Andokides, dessen grossartige epochemachende Amphoren etwa um 540-520 entstanden sein werden* (« Berl. Phil. Woch. », 1894, pag 112).

un cenno riprodotto nell' articolo già citato dell' Helbig, mostrò avere accettate in gran parte le idee del Furtwängler. I resultati cui era pervenuto in *Die Griechischen Meisterschalen* modificò così: poichè il Furtwängler aveva detto [1] che *Euphronios Thätigkeit als Maler und Atelier inhaber wird also nicht mit Hartwig von 500-450 sondern von c. 510-450 anzusetzen sein*, anch' esso, affermando che *richtiger würde man also den Beginn der Thätigkeit des Euphronios um 510 annehmen.* e per ciò che riguarda l' inventore, accettando le conclusioni del Fürtwängler, dichiarò che *Andokides in dem wir, wie sich immer deutlicher herausstellt, den Erfinder der rothfigurigen Technik zu erkennen haben werden* (e cita il Fürtwängler) *ragt in seinen Anfängen sicher über 530 hinaus:* naturalmente poi Epiktetos, che non è più l' *Erfinder*, deve di buona voglia rassegnarsi a cominciare la sua attività di ceramografo qualche anno più tardi del nuovo inventore: infatti *abwärts schliesst sich der sogennante Epiktetische Kreis eng an Andokides an, seine flotte Thätigkeit etwa zwischen 525-510 entfaltend*: e così, in confronto a lui, si arriva alla conclusione che *aufwärts berührt sich Andokides ohne Zweifel noch mit dem der Lebenszeit der grossen Meister*

---

(1) « Berl. Phil. Woch. », 1894, pag. 109.

des schwarzfigurigen attischen Stiles, des Amasis und Exekias (1). Bisogna intendersi: che intorno al 530 Exekias già vecchio e Andokides giovinetto potessero trovarsi per qualche breve tempo ad esercitar contemporaneamente l'arte in Atene non è cosa da escludere assolutamente: si può escludere assolutamente in riguardo ad Amasis, nel cui stile, anche in confronto con quello di Exekias, si rivela già un'arcaicità tale da non potersi in nessun modo considerare effetto soltanto di un diverso gusto personale (2) come vorrebbe l'Hartwig. In ogni modo, da una breve convivenza alla piena contemporaneità di cui parla l'Hartwig, e ancor più, alla stretta affinità artistica che arriva a supporre il Löschcke, ci corre e dimolto. A siffatti risultati si poteva pervenire soltanto confondendo, come si è fatto, due questioni, che sono: 1.ª È Epiktetos od Andocide ad iniziare primo la sua attività nello stile a figure rosse? 2.ª Chi è l'inventore della tecnica a figure rosse? La seconda questione, che è evidentemente subordinata alla prima, le è stata invece anteposta.

---

(1) *Sitzungsberichte der. k. b. Akad. d. Wissensch. zu München*, 1897, Bd. II. Heft. 2, pag. 261.

(2) *Ersterer erscheint ein wenig alterthümlicher* (Amasis) *aber vielleicht liegt die Differenz zwischen dem stile der beiden Meister mehr in ihrem Wesen als in einem erheblichen Altersunterschiede.* (Luog. cit., pag. 262).

Il procedimento non è logico, ma era necessario, date le due questioni: gli è che la seconda questione non ha ragione d'essere e perciò va eliminata.

In quest'ordine di idee è entrato ultimamente il Norton: egli, come ho già detto, tratta la questione cronologica con lo stesso metodo che avevan già seguìto l'Hartwig e il Furtwängler ma la trattazione del Norton ha questo vantaggio su quella degli altri due: il Norton non si preoccupa di sapere chi sia l'inventore della tecnica a figure rosse: prendendo anch'esso per punto di partenza i frammenti dello strato di colmaticcio persiano, procede nelle sue deduzioni senza idee preconcette e accontentandosi d'una ragionevole approssimazione. Egli ragiona così: .... *among the rubbish used by Kimon to build up the Akropolis in Athens, after its burning by the Persians, have been found vase fragments of the styles of Exekias and Epiktetos, and some of even more advanced red-figured work than that of the latter master. Hence the Andokides and other vases of the transition period must be set several years earlier than the Persian Wars. Just how many years it is impossible to say. Hartwig however, has shown good reason to believe that the beginning of the activity of Euphronius was about 500. B. C. Hence, if we allow twenty-five or thirty years for the advances in power of dra-*

wing, etc. which distinguish vases of transition period from those of the still hampered, but notwithstanding much freer, style of Euphronios and his contemporaries, we shall probably not be far wrong [1]. Come appare anche dalla citazione in nota, il Norton si è attenuto a quanto avea detto dapprima l' Hartwig in *Die griechieschen Meisterschalen:* egli che faceva questo studio su Andocide nel 1896 non poteva conoscere le nuove congetture dell' Hartwig (citate soltanto dall' Helbig nei Resoconti delle adunanze dell' Accademia delle Scienze di Monaco nel 1898) per le quali il principio dell' attività di Eufronio viene riportato non più al 500 sibbene al 510 A. C. Oggi dunque, essendo il calcolo approssimativo che fa il Norton in confronto ad Euphronios troppo ragionevole per poter essere modificato, il Norton stesso dovrebbe giungere alla conclusione che il principio dell' attività d' Andocide risalirebbe, nientemeno, al 540. Rimane pertanto evidente come i migliori resultati cronologici debbano ancora considerarsi quelli cui l' Hartwig era pervenuto in *Die griechischen Meisterschalen* e che tutti i rimaneggiamenti posteriori intricano la questione cronologica anzichè risolverla e sono il frutto soltanto del concetto aprioristico del Furtwängler per il quale Andocide

---

[1] « Amer. Journ. of Arch. », 1896, p. 32-33.

dev' essere ad oggi costo l' *Erfinder* della tecnica a figure rosse.

Accetteremo adunque, tal qual' è, la ragionevole approssimazione del Norton, propendendo però per il 525 a. C. che è ancora la data approssimativamente più probabile. E riconosciamo anche al Norton il merito di aver dimostrata l' irragionevolezza e l' oziosità della questione su l' inventore della tecnica a figure rosse, mettendoci così su la buona via per stabilire definitivamente:

III. *Il valore artistico dell' opera d' Andocide nello svolgimento della ceramica attica.* — Il diffondersi della tecnica a figure rosse quasi simultaneo per opera di valenti ceramografi quali Andocide, Epiktetos e Pamphaios, è un fatto che a me pare vada considerato più attentamente di quel che non sia stato considerato sino ad ora. Abbiamo veduto come, se non si vogliano applicare concetti aprioristici, nulla stia a negare la piena contemporaneità di Andocide con Epiktetos. Pertanto i loro saggi nella tecnica a figure rosse debbono considerarsi simultanei e l' oziosità della questione su chi sia l' inventore di quella tecnica appare più che mai evidente: se essa fu conosciuta e trattata simultaneamente da parecchi artisti, vuol dire che nessuno di essi l' aveva inventata ma che ne preesistevano già numerosi elementi suscettibili di perfezionamento e tali da soddisfare alle nuove esigenze artistiche

Tav. IV. - 1. *Donne al bagno.*
2. *Ercole che incatena Cerbero.*
Museo del Louvre.

che si presentavano nel progressivo svolgimento della ceramica attica: l'evoluzione dell'arte, e non la raffinatezza estetica d'un singolo artista, richiedeva, intorno al 525 a. C., l'adattamento di questi elementi che, perfezionandosi e diffondendosi in breve tempo, dovevan costituire la tecnica nuova: pertanto nessuno inventò ma tutti tentarono a gara il perfezionamento e la diffusione. Ciò si potrebbe dire dimostrato negativamente dalla poca attendibilità delle ipotesi emesse fino ad ora per trovare un'origine diversa alla tecnica a figure rosse o un altro inventore. Esaminiamo brevemente le principali di queste ipotesi.

L'ipotesi formulata dal Klein in *Euphronios* (1), secondo la quale la tecnica a figure rosse sarebbe uno sviluppo del *Gorgoneion*, che si soleva dipingere in rosso sul fondo delle kylixes, non è più neppure oggetto di discussione. È un'ipotesi insufficiente e prematura. Basterà pensare che, accanto alle numerose kylixes di Hermogenes, di Sakonides e degli altri contemporanei (trattate a doppia tecnica ma con le figure rosse soltanto nell'esterno e le figure nere proprio nell'interno del vaso che dovrebbe essere, in vece, il luogo d'origine della tecnica a figure rosse), c'è la sola kylix di Epilykos che abbia il fondo a figure rosse e l'esterno a figure nere.

(1) Pag. 32 e segg.

L' ipotesi formulata dall' Hartwig in *Die griechischen Meisterschalen* (1) per la quale *es hat allen Anschein, dass Epiktet geradezu als der Erfinder dieser so überaus wichtigen Neuerung gelten darf* abbiam veduto come sia stata rinnegata dallo stesso Hartwig nel 1898 dopo le obbiezioni mossele dal Fürtwängler.

L' ipotesi del Furtwängler poi, per la quale l' inventore sarebbe Andocide, non è mai stata dal Furtwängler stesso documentata in modo da poter dare adito alla discussione: il Furtwängler parla continuamente di Andocide come dell' inventore della tecnica a figure rosse ma non ha alcuna volta accennato alle ragioni sulle quali fonda questa sua convinzione: ciononostante, la sua ipotesi trova oggi numerosi seguaci.

Ma l' ipotesi più attendibile e, in certo modo, più conciliativa, è quella emessa dal Six e accettata ultimamente anche dal Norton. Il Six rivolse la sua attenzione ad alcuni elementi caratteristici della tecnica a figure nere: a quelle *sovrapposizioni*, nell' interno delle figure, di colori bianchi e rossi sul fondo nero del vaso. Dopo un maturo esame il Six venne nella convinzione che « *les premiers essais de cette catégorie sont antérieurs aux figures rouges et qu' ils ont peut-être été en quelque chose dans cette*

(1) Pag 12.

nouvelle invention » (¹). Il Norton, accettando quest' ordine di idee, ebbe a dire che *any one who reads his article and considers for a moment what he points out, that an enormous quantity of black figured vases have their designs enlivened in part by red or other colors, being overlaid on parts of the design, and who remembers, further, that the whole tendency of Greek art, at the beginning of the fifth century. B. C. was towards naturalism, will share this conviction rather than accede to theories such as that of Klein* (²). Noi vedremo poi come quest' ipotesi del Six abbia una splendida conferma nell' amfora *203* del Louvre (Klein. *N. 2*) alla cui tecnica caratteristica accennammo già studiando le firme dell' artista (pag. 7). Intanto è doveroso notare che l' ipotesi del Klein non è in piena contraddizione con quella del Six come farebbe credere il Norton: la prima ipotesi è insufficiente ma ha certamente qualche elemento di verità: la seconda è accettabile ma non esclude per questo la prima. Perchè mai il *Gorgoneion*, trattato con vernice rossa sovrapposta sul fondo delle kylixes, non potrebbe essere anch' esso incluso in quella categoria di elementi sovrapposti, in bianco e in rosso, nella deco-

(¹) *Vases polychromes sur fond noir*. « Gaz. Arch. » 1888, pagg. 193-281.

(²) « Am. Journ. of Arch. », p. 37.

razione dei vasi a figure nere, che il Six studiò?

Adunque la miglior via per risolvere la questione su l' invenzione della tecnica a figure rosse riman sempre quella additata nel principio di questo capitolo: *della tecnica a figure rosse, prima della sua formazione e della sua diffusione, esistevano gia numerosi elementi suscettibili di perfezionamento e tali da soddisfare alle nuove esigenze artistiche che si presentavano nel progressivo sviluppo della ceramica attica: l' evoluzione dell' arte e non la raffinatezza estetica d' un singolo artista conduceva intorno al 525 a. C. all' adattamento di questi elementi che, perfezionandosi e diffondendosi in breve tempo, dovean costituire la tecnica nuova: pertanto nessuno inventò ma tutti tentarono a gara il perfezionamento e la diffusione.*

Se Andocide non inventò la tecnica a figure rosse, quale può essere il valore dell' opera sua nello svolgimento della ceramica attica? Vediamo: si è detto più sopra che intorno al 525 i vasai ateniesi dovettero darsi con fervore al perfezionamento e alla diffusione della nuova tecnica che sorgeva allora nell' orizzonte dell' arte: qual parte si assunse Andocide in questa gara? Egli si propose questa meta: *divulgare* la nuova tecnica. Il progressivo svolgimento della sua attività di artista si vede pertanto ispirato a questo concetto fondamentale: *rendere universal-*

mente accetta la nuova tecnica dimostrandone, con ogni mezzo possibile, la superiorità su la tecnica antica. Le amfore a figure nere rappresentano adunque il primo grado dell'attività di Andocide, uscito da poco dalla bottega del maestro, ossequente alla tecnica arcaica e alle sue forme tradizionali e non ancora invaghito della tecnica nuova: l'amfora *203* del Louvre (Klein, *N. 2*) rappresenta un primo tentativo ma esitante ancora e privo di originalità: il *divulgatore* comincia a rivelarsi nella tazza di Palermo, ove le due tecniche son per la prima volta poste a confronto in una maniera efficacissima: poi il confronto viene applicato alle amfore e s'inizia così la numerosa serie delle amfore a tecnica doppia in cui le due tecniche si differenziano sempre più: ma il concetto informatore di tutta l'opera artistica d'Andocide si rivela principalmente, in maniera evidentissima, nella decorazione di alcune amfore che mostrano uno stesso soggetto trattato simultaneamente nella tecnica arcaica e nella tecnica nuova. Prenderemo in esame due amfore di questo tipo: l'amfora di Monaco pubblicata recentemente dal Furtwängler [1] e un'amfora della collezione Bourguignon in Napoli. Infine, diffusa oramai la tecnica nuova, l'artista si dà completamente

[1] A. Furtwängler und K. Reichold: *Griechische Vasenmalerei* p. 15 e segg.

ad essa e chiude la sua attività con amfore trattate intieramente a figure rosse.

Dallo studio che ci accingiamo a fare sull' opera artistica d' Andocide raggruppandola e riordinandola secondo il suo progressivo svolgimento, noi ci aspettiamo adunque di veder dimostrato questo concetto: Andocide non fu l' inventore della tecnica a figure rosse ma un divulgatore geniale, un leggiadro ed ingenuo pittore di donne e di eroi.

Tav. V. - *Apollo che suona la lira fra Artemide, Leto ed Ares.*

Museo di Madrid.

L' OPERA ARTISTICA DI ANDOCIDE

Capitolo I.

Gli elementi dello stile arcaico e le amfore a figure nere.

Il Klein [1] dice nel suo cenno introduttivo alla raccolta dei vasi firmati da Andocide: *der Meister ist in den Traditionen der archaischen Technik aufgewachsen.* Per tutti i prodotti dell'attività di Andocide nella tecnica a figure nere quest' affermazione si può dire esattissima: infatti, nelle amfore a figure nere sono tutti gli elementi dello stile arcaico conservati nella loro forma tradizionale, tantochè le differenze stilistiche tra un disegno di Andocide e un disegno di Timagoras sono, nel più dei casi, addirittura impercettibili. Ma vi sono già nelle amfore a figure nere di Andocide alcuni elementi che, pur essendo derivati dallo stile arcaico, hanno subíto un adattamento, una modificazione lieve ma suf-

---

[1] Pag. 188. (*Meistersignaturen*).

ficiente a dar loro un nuovo aspetto caratteristico. Questi elementi caratteristici si ripetono poi costantemente in ogni opera di Andocide. Il Norton, nell'aggiudicare ad Andocide alcune amfore non firmate, non ha tenuto conto di questi elementi che pure avrebbero potuto giovargli assai più di molti raffronti stilistici. Il Norton ha notato soltanto la varietà introdotta dall' artista nei tipi di elmi (1). Nelle due amfore firmate del Louvre son tre tipi di elmi corinzii, l'uno differente dall'altro: altri tipi di elmi a forme fantastiche e nuove si riscontran qua e là in altre amfore e non trovan raffronto con altri tipi di elmi che si posson vedere in vasi più arcaici di Timagoras o di Amasis. Amasis ha un solo tipo di elmo che si scosta un po' dalle forme più comuni (2). Ma la forma che più costantemente si ripete in Andocide è quella dell'elmo attico la cui cresta alta ed ornata l' artista si compiace di far risalire fin sopra la zona di palmette e di fiori di loto che limita superiormente il disegno. Evidentemente, Andocide si compiaceva dell'effetto grazioso che la fastosa cresta produceva spiccando fra le palmette dell'ornato e quest' effetto ricercava così costantemente da farne un motivo caratteristico nella decorazione delle sue amfore. Era un elemento

(1) « Am. Jour. of Arch. », 1896, pag. 25 e segg.
(2) « Wiener Vorlegebl. ». 1889, III, 3. b.

dello stile arcaico ch'esso avea saputo così adattare e sviluppare in forma nuova: non era nuovo questo sormontare della cresta dell'elmo attico fin sopra l'ornato che limita superiormente il disegno (ne offrono esempi numerosi le amfore di Timagoras e di Exekias ed uno ancor più notevole ne offre un'amfora di Timagoras al Louvre [1], ma era tutto nuovo e caratteristico il modo con cui questa sovrapposizione era attuata da Andocide. Nelle amfore di quest'artista quasi tutta la cresta è contenuta nella zona di palmette e di fiori di loto e appare minutissimamente ornata.

Un altro elemento della tecnica arcaica che acquista nelle amfore di Andocide una nuova fisonomia caratteristica è la zona di palmette contrapposte e di fiori di loto che limita nella parte superiore il disegno. Questo motivo ornamentale è derivato dallo stile arcaico ma diventa, in certo modo, originale e caratteristico in Andocide dopo una serie di trasformazioni e di adattamenti che è interessante seguire. Timagoras, fedele alla tradizione più antica, applicava questa zona al collo delle sue anfore che, tozzo e nettamente diviso dalle spalle, ne veniva ad essere notevolmente abbellito: il disegno poi veniva limitato superiormente o con un'altra

---

[1] POTTIER: *Vases antiques du Louvre.* Cfr. F. 56, F. 55, F. 59. II (planche 67).

zona molto più sottile, fatta per lo più di piccoli rettangoli giustapposti, neri [1], (bande de godrons noirs, POTTIER), o, senz'altro, dall'angolo formato dal rientrar delle spalle. Ma nella nuova forma di amfora, che era già in voga sin dai tempi di Amasis e di Exekias e che Andocide avea addottata preferendola a quella ancor tozza e poco elegante usata da Timagoras, non era più possibile applicare la zona di palmette contrapposte e di fiori di loto con l'altezza e l'intento decorativo con cui era stata applicata nelle amfore decorate secondo le tradizioni più arcaiche. Il nuovo tipo d'amfora aveva dimensioni e forme molto più eleganti e snelle: il collo non era più nettamente diviso dalle spalle, ma sorgeva restringendosi a grado a grado dalle spalle la cui primitiva angolosità era stata arrotondata [2]. Euphilétos, che aveva tra i primi adottato questo tipo d'amfora, aveva pensato d' interporre tra la zona sottile (godrons noirs) e l'estremità superiore del disegno un'altra zona di fiori di loto intrecciati [3]; il collo era stato decorato con figure. Ma, facendosi l'amfora sempre più snella e facendosi il passaggio dalle spalle al collo sempre meno sensibile,

---

(1) Ibid., Cfr. F. 57, F. 59.

(2) Cfr. *Baumeister Denkmäler* (Vasenkunde). Pag. 1972.

(3) Cfr. F. 19, F. 20 (planche 64. POTTIER).

l'ornamentazione inferiore del disegno dovette limitarsi alla sola zona di fiori di loto intrecciati e la decorazione del collo dovette scomparire: così le due amfore del Louvre in stile di Euphilétos [1] presentan già tutta l'esteriorità caratteristica delle amfore di Exekias. Amasis, conservando tutte le caratteristiche del tipo già formatosi con Euphilétos, adottò, per limitar superiormente il disegno, una zona di fiori di loto opposti a palmette e intrecciati insieme [2]: Exekias seguì Amasis e usò di preferenza anch'esso questo motivo ornamentale [3]. Andocide dovette aver sotto gli occhi questo modello che l'autorità di Exekias imponeva; eppure esso non l'accettò ma ridusse la zona di palmette contrapposte (non intrecciate) e di fiori di loto, cui Timagoras soleva dar l'altezza del collo dell'amfora, ad un'altezza minore e più adatta alla nuova decorazione e formò così di quest'elemento derivato dallo stile arcaico, un elemento che diventò, in certo modo, caratteristico delle sue amfore.

A proposito del tipo di amfora adottato da Andocide, dobbiamo anche rilevare l'inesattezza d'una affermazione del Klein. Il Klein afferma [4]: Exekias blickt als Vor-

(1) F. 12, F. 13 (ibid).

(2) F. 31, F. 34 (planche 66).

(3) F. 55, F. 56 (planche 67).

(4) *Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen*, pag. 188.

bild, überall durch, so dass die Vermuthung er wäre sein Lehrer gewesen, sehr nahe liegt. *Schon die Gefässformen und die beträchtlichen Dimensionem erinnern an ihn. Löschcke (Mitteilungen aus Athen.* IV S, 290): *fasst ihr Verhältnis anders; er hält sie für Geschäftsfreunde.* Abbiamo già veduto come la prima parte di queste affermazioni, fondate tutte su i resultati di un raffronto stilistico fatto dal Löschcke, fosse poco accettabile: tutta quella parte poi che si riferisce alla derivazione della forma dei vasi di Andocide da Exekias, come se del tipo di amfora usato da entrambi potesse essere stato Exekias l'inventore, non ha nessun fondamento di verità. Il Löschcke diceva: « *Exekias und Andokides aber waren Zeitgenossen und standen vielleicht in naher Geschäftsverbindung. Wird dies schon dadurch wahrscheinlich, dass die vaticanische Amphora des Exekias und stilverwandte Gefässe dieselbe Form und Decorationsweise zeigen wie sich Andokides ausnahmenslos für seine ruhf. Amphoren angewendet hat, so ergiebt es sich mit Nothwendigkeit aus der Betrachtung der Amphora Nr. 608 des britischen Museums* (1) ».

(1) *Mitteilungen aus Athen*, IV. S. 200. Il NORTON poi combatte con validi argomenti (« Am. Journ. of Arch. » 1896), pag. 35, n. 48) l'aggiudicazione che il Loeschcke tenta dell' amfora *B. 209* del British Museum ad Andocide.

Tav. VI. - *Dionysos tra due satiri e due baccanti.*

Museo di Madrid.

E questo che cosa prova? Noi abbiamo veduto come il tipo di amfora adottato da Andocide fosse già in via di formazione nelle amfore di Euphilétos e fosse usato in parte anche da Amasis: sviluppatosi dalle forme più arcaiche delle quali rappresentava un notevole perfezionamento, questo tipo di amfora a grandi dimensioni e a forma slanciata era già in voga da un pezzo ai tempi di Exekias nè Exekias poteva averlo inventato. Si fa torto poi alla genialità d' Andocide quando, per effetto d'una familiarità artistica tutta ipotetica, si vuole affermare ch' esso imitò pedissequamente il maestro fin nelle forme dei vasi. Andocide, adottando il tipo di amfora che era più in voga e che il suo buon gusto di artista gli fece preferire al tipo arcaico usato da Timagoras, non imitò nè Exekias nè alcun altro. A questa conclusione ci porta, non solo la logica, ma anche l'evidenza delle prove: *delle quattro amfore che ci rimangono firmate da Exekias soltanto una presenta questo tipo adottato da Andocide.* Per chi si volesse ostinar nel concetto che la forma di amfora usata da Andocide sia l' imitazione d' una forma creata da qualche ceramografo più arcaico, sarebbe più ragionevole dire che Andocide imitò, in vece di Exekias, Amasis, il quale, forse, usò la forma che si vorrebbe inventata da Exekias assai più frequentemente di quel che non l' usasse Exekias stesso. Tanto è vero che

il Norton, fondandosi anche su numerose affinità stilistiche fra Amasis ed Andocide, non esita ad affermare che se Andocide imitò qualcuno, questi fu certamente Amasis e non Exekias (1).

Un altro elemento derivato dallo stile arcaico e reso caratteristico nelle amfore di Andocide, è dato dai lunghi tralci di vite che si allungano e si annodano nel disegno, massime se di soggetto dionisiaco (2). Andocide nella decorazione delle sue amfore tratta di preferenza scene dionisiache e perciò quest' elemento derivato dallo stile arcaico ricorre assai di frequente sia in disegni a figure nere che in disegni a figure rosse. Ma la differenza caratteristica nell' uso di questi lunghi tralci di vite fra lo stile arcaico e lo stile di Andocide consiste in ciò: nello stile arcaico quest' elemento ha, nel più dei casi, un intento puramente decorativo e giova, cioè, a riempire un po' gli spazi vuoti del disegno: nelle amfore di Andocide, in vece, oltre che giovare all' euritmia del disegno, esso è applicato in modo da rivelare a prima vista il carattere dionisiaco della scena raffigurata e da servir, nello stesso tempo, di sfondo alla figura principale, sia essa quella di Dionisio col suo grosso kantharos o

(1) « Amer. Journ. of Arch. », 1896, pag. 34.
(2) Vedi l'amfora *F. 204* del museo del Louvre.

quella di Ercole banchettante al cospetto di Atena [1].

Riassumendo: questi sono i principali elementi derivati dallo stile arcaico che hanno acquistato, in certo modo, una nuova fisionomia caratteristica nelle amfore di Andocide:

1.° la cresta dell'elmo attico che spicca, riccamente e minutissimamente ornata, su la zona di palmette contrapposte e di fiori di loto che limita superiormente il disegno.

2.° la zona di palmette contrapposte e di fiori di loto che si ripete sempre uguale e trattata sempre con vernice nera sia sopra disegni a figure nere, sia sopra disegni a figure rosse.

3.° lunghi tralci di vite applicati con discernimento in modo da servir di sfondo alla figura principale e da designare, a prima vista, il carattere dionisiaco della scena raffigurata.

Accanto a questi, che per comodità nella descrizione dei vasi chiameremo oramai sinteticamente: *elementi derivati caratteristici*, ve ne sono altri numerosissimi, derivati anch'essi dallo stile arcaico, i quali però han conservato in tutto e per tutto la loro forma tradizionale e non creerebbero quindi da soli alcuna differenza specifica tra lo stile di An-

(1) Vedi l'amfora di Monaco (FURTWÄNGLER und REICHOLD: *Griech. Vasenmalerei*, pag. 17. tav. IV).

docide e quello più arcaico di Timagoras o di Exekias: per la stessa ragione suaccennata chiameremo questi ultimi: *elementi derivati comuni.*

Anche di questi ricorderemo i principali, che sono:

1.° la forma d'amfora adottata da Andocide che abbiam già visto essere comune ad Exekias, ad Amasis e ad Euphilétos e alla generalità dei vasai attici fioriti intorno al 530, i quali l'adottarono come una delle forme più comode e più grate ai clienti.

2.° i tipi rappresentati nel disegno, che sono i tipi di eroi e di divinità comuni a tutti i disegni più arcaici, riprodotti in tutta la forma convenzionale fissata rigidamente, anche nei minuti particolari, dalla tradizione arcaica (1).

3.° i dettagli anatomici nel disegno interno delle figure, che rimangono sempre quali la tradizione arcaica li ha fissati; ad esempio: i muscoli addominali rappresentati sempre in Andocide da tre cerchietti compressi, si vedono rappresentati nello stesso modo anche in tutti i disegni più arcaici (2).

4.° tutti gli elementi complementari dell'ornamentazione delle amfore, quali, ad esempio, i raggi che salgono dal piede del

---

(1) Cfr. Furtwängler und Reichold: *Griech. Vasenmalerei*, pag. 17.

(2) Cfr. Furtwängler und Reichold: *ibidem.*

vaso, motivo ornamentale che appare già sviluppatissimo in amfore di stile attico-jonico o attico-corinzio del 7.° sec. a. C. Nelle amfore a figure nere son già tutti gli *elementi derivati caratteristici* ma accanto ad essi sono ancora tutti *gli elementi derivati comuni*: ecco ciò che contrassegna stilisticamente tutti i prodotti dell'attività d'Andocide nella tecnica arcaica. Ma fra gli *elementi derivati comuni* prevalgono quelli che hanno origine esclusivamente nello stile di Timagoras: si confronti, per persuadersene, un'amfora nello stile di Timagoras, l'amfora *F. 59* (1) del Louvre: quest'amfora si scosta dalle amfore a figure nere di Andocide soltanto per la forma e i motivi ornamentali: per il resto, per tutto quel che sia stile e tecnica, quest'amfora non firmata potrebbe essere aggiudicata ad Andocide altrettanto ragionevolmente quanto a Timagoras: essa costituisce il più completo e il più insigne *trait d'union* fra lo stile dei due maestri. Con nessun altro maestro Andocide mostra tante affinità stilistiche, e la via per la ricerca di tutte queste affinità è additata sinteticamente dall'amfora *F. 59* del museo del Louvre. Abbiamo detto che la tradizione arcaica avea fissato rigidamente in una forma convenzionale tutti i tipi d'eroi e di divinità

(1) POTTIER: *V. a. d. L.*, II (planche 67).

che ricorrevano più frequentemente nella decorazione dei vasi: tuttavia ogni maestro, trattando nel proprio stile questi tipi, riusciva a dar loro, pur non uscendo mai dalle linee generali della convenzione rigidamente fissata, un' impronta tutta individuale e caratteristica, quasi impercettibile nei suoi particolari, ma tale però, nel suo complesso, da far riconoscere a prima vista ad es. il tipo d' Ercole tracciato da Timagoras da quello tracciato da Exekias: i tipi trattati da Timagoras e quelli trattati da Andocide nelle sue amfore a figure nere, e, in generale, in tutti i suoi disegni nella tecnica arcaica, non si differenziano *menomamente*. Per convincersene si ponga a confronto dapprima l' Ercole ch' è nel disegno raffigurante *Ercole che riconduce ad Euristeo il cinghiale d'Erymanto* nell' amfora *F. 59* (1) in stile di Timagoras con l' Ercole ch' è nel disegno raffigurante *il combattimento di Gerione* nell' amfora *F. 55* in stile di Exekias, amfora che riproduce esattamente lo stesso disegno ch' è nel vaso *F. 53* firmato da Exekias (2): tutto è diverso, dai più minuti dettagli anatomici alle principali caratteristiche esteriori quali l' abbigliamento e le linee del volto: noi vediamo insomma che l' un tipo si dif-

(1) Pottier: *V. a. d. L.*, II (planche 67).
(2) *ibidem*.

ferenzia dall' altro notevolmente. Mettiamo ora a confronto il tipo d'Ercole quale si vede trattato da Timagoras nell' amfora *F. 59* con il tipo d'Ercole trattato nelle amfore di Andocide, ad es., per non uscire dal Louvre, con il tipo d' Ercole ch' è nel disegno raffigurante *Ercole che trascina Cerbero incatenato* (1) nell'amfora in istile d'Andocide *F. 204*: non è chi non veda come i due tipi sieno *perfettamente identici* anche nei più minuti particolari. Questi raffronti si potrebbero istituire con lo stesso risultato fra tutti gli altri tipi di eroi e di divinità che ricorrono nelle amfore di Timagoras e di Andocide: soltanto il tipo d'Atena ha subíto una lieve modificazione in Andocide per il maggior sviluppo che quest' ultimo suol dare alla cresta dell' elmo attico sormontante sino alla zona di palmette e di fiori di loto, sviluppo che noi abbiamo considerato per Andocidide *elemento derivato caratteristico.* Tutti gli altri tipi son perfettamente identici: l' Hermès ch' è nell' amfora *F. 59* del Louvre si direbbe copiato con estrema pazienza, nei più minuti dettagli, in un altro Hermès ch' è nel disegno a figure nere di un' amfora a tecnica doppia in istile d' Andocide nel museo di Monaco (2).

Da quest' affinità stilistica tra Andocide e Timagoras in tutti i disegni a figure nere,

(1) Pottier: *V. a. d. L.*, II (planche 78).
(2) Furtwängler und Reichold, Taf. 4.

(molto più evidente e profonda di quella rilevata dal Norton tra Andocide ed Amasis), ricordando anche le congetture che abbiamo avuto occasione di fare a proposito della *Lieblingsinschrift* nell' idria di Timagoras [1], è ragionevole dedurre:

che il primo periodo dell' attività di Andocide si riconnette colle amfore a figure nere le quali rappresentano i frutti immediati dell' educazione artistica di Andocide ispiratasi e compiutasi esclusivamente su modelli del maestro Timagoras. Adunque Andocide, uscito dalla bottega del maestro, esplicò la sua attività unicamente in amfore a figure nere nelle quali le caratteristiche geniali dell' artista son date soltanto da quelli che noi abbiamo convenuto chiamare *elementi derivati caratteristici*: il resto è del tutto conforme ai modelli di Timagoras e alle traduzioni più arcaiche. E quest' ossequenza ai modelli sui quali s' era formata l' educazione artistica di Andocide, rimane costante, nel grado e nella forma, in tutti i disegni della tecnica a figure nere, anche in quelli compiuti dall' artista quando lo svolgimento della sua geniale attività aveva già attinto un più alto grado di perfezionamento nei saggi della tecnica nuova. Nei disegni a figure nere di Andocide lo stile non segue

---

[1] Vedi « Introduzione ».

Tav. VII. - *Scena dionisiaca.*
Museo del Louvre.

alcun movimento progressivo e non dà in nessun modo la misura della genialità dell'artista: quale si è rigidamente fissato sui modelli di Timagoras rimane sempre tanto da produrre nelle amfore a tecnica doppia, ov'è messo in confronto con lo stile a figure rosse, un contrasto evidentissimo tra l'antico e il nuovo, tra il convenzionale e il caratteristico. È così singolare questo contrasto che il Furtwängler [1] sospettò che nelle amfore a tecnica doppia Andocide eseguisse soltanto il disegno a figure rosse e che il disegno a figure nere fosse invece eseguito da un'altra mano. Questa supposizione, come vedremo meglio in seguito, esaminando l'unione dei due disegni nella tazza di Palermo, non ha ragione d'essere. Come si spiegherebbe poi, accettando questa supposizione del Furtwängler, il fatto che i saggi nella tecnica arcaica, messi a confronto con quelli nella tecnica nuova nelle amfore a tecnica doppia di Andocide, mostrano la più completa identità stilistica con quelli delle amfore a figure nere firmate da Andocide e certamente decorate dalla mano di Andocide?

È evidente pertanto che Andocide cercò a bella posta di mantenere in tutti i suoi saggi nella tecnica a figure nere questo carattere di convenzionalismo e di rigidità ar-

---

(1) Furtwängler und Reichold: *Griech. Vasenmalerei*, pag. 17.

caica che esso avea desunto dai modelli di Timagoras, perchè il contrasto tra l' antico e il nuovo, tra il convenzionale e il caratteristico, riuscisse ancor più efficace e giovasse quindi ancor più al concetto fondamentale che animava tutta la sua attività artistica: *divulgare la tecnica nuova.* Nelle amfore a figure nere e in tutti i disegni a figure nere, Andocide, come nota anche il Furtwängler [1], faceva ancora del suo meglio, coscienziosamente, ma la sua genialità e i progressivi perfezionamenti delle sue attitudini artistiche riserbava soltanto ai saggi nella tecnica nuova, che, com' è facile supporre, era quella ch' esso prediligeva.

L' amfora di Northampton [2]. — È forse il saggio più insigne che ci sia rimasto dell' attività di Andocide nella tecnica a figure nere. Trovasi a Castle Ashby presso Northampton nella raccolta del marchese di Northampton.

Il corpo del vaso è nero: i due quadri piuttosto piccoli son nella parte superiore del vaso presso alla bocca. Il Klein nota l' eleganza dell' imboccatura e del piede ma l'os-

---

(1) Furtwängler und Reichold: *Griech. Vasenmalerei*, pag. 17.

(2) Klein: *Meistersignaturen.*
« Archeologische Zeitung », 1891, pag. 301.
Catalogue of the Burlington Fine-Arts Club, 1887.
Canino. Mus. etr., N. 108.

servazione si può dire superflua, non uscendo per nulla il vaso da quella forma tipica di amfore che Andocide aveva addottato.

Nei due quadri son raffigurati

A) Dionisio fra due Sileni.

B) Una quadriga veduta di prospetto: su la quadriga un guerriero e l'auriga: a destra e a sinistra è un puttino ignudo.

In quest'amfora sono tutti gli *elementi derivati caratteristici* e *comuni*. Solo la prospettiva dei quattro cavalli è da notare: Andocide ha superate felicemente tutte le difficoltà che a lui, artista del VI secolo, doveva certamente offrire un disegno prospettico [1]. Il tipo dei cavalli è ancor quello fissato dalla tradizione arcaica: questo tipo che è sempre uguale, tanto nei bassirilievi che nelle pitture della seconda metà del VI secolo, darebbe in certo modo la misura del grado di verismo cui eran pervenute in quel periodo tutte le arti del disegno. Eran forme comuni che s'adattavano e si perfezionavano a grado a grado senza che nessuno si curasse troppo di dar loro forme caratteristiche. Il Loeschcke vorrebbe in vece che Andocide avesse preso a prestito da Exekias fino i cavalli, come se i cavalli disegnati da Exekias avessero qual-

---

[1] Ad es. il disegno prospettico di due cavalli tentato da Amasis nell'amfora *F. 34* del Museo del Louvre non è riuscito così felicemente. (Vedi POTTIER, II, Pl. 66).

che cosa di molto diverso dai tipi di cavalli che ricorrono frequentemente nei vasi della seconda metà del VI secolo. Il Loeschcke dice: *da nun auch die für Exekias charakteristiche Pferdebildung bei Andokides wiederkert* (1). Nell'amfora *F. 56* del Museo del Louvre, amfora che va attribuita certamente ad Exekias, è una quadriga, ma vista di profilo, e quale affinità, oltre quella della forma convenzionalmente tipica, vi possa essere tra questi cavalli e quelli dell'amfora di Northampton è impossibile stabilire.

(1) *Mitteilungen aus Athen*, 1879, pag. 290.

Capitolo II.

La tecnica di transizione e l'amfora F. 203 del Museo del Louvre.

Il Loeschcke ebbe a dire a proposito della tecnica caratteristica dell'amfora *F. 203* del Museo del Louvre: *Technisch ist diese Vase aus den Anfängen der rothf. Kunst dadurch merkwürdig, dass nur an den ornamentalen Heftstreifen der Bilder der Thongrund roth aufgehoeht ist, während die Figuren die natürliche Farbe des Thongs zeigen und gegenüber dem Grund fast weiss erscheinen* (1). Questo giudizio non è del tutto esatto o, per meglio dire, non è completo: le sovrapposizioni del rosso sono in questo vaso molto più frequenti di quel che il Loeschcke non dica: questo vaso, per

(1) *Ath. Mitteilungen*, 1879, pag. 290, nota 4.

la sua tecnica speciale e per l'abbondanza di queste sovrapposizioni di colori bianchi e rossi, appartiene a quella categoria di vasi che fu studiata attentamente dal Six, il quale, come già accennammo [1], derivò dall'esame delle sovrapposizioni di colori rossi sul fondo nero, sempre più frequenti verso il 530 a. C., la sua ipotesi per la quale in questi elementi sovrapposti si dovrebbe riconoscere una prima forma, ancora embrionale, della tecnica a figure rosse. Infatti l'uso di questi elementi sovrapposti, dal 540 a C. al 530, si fa sempre più ampio: appare già notevole in amfore nello stile d'Amasis (veggansi le due amfore del Louvre *F. 31*, *F. 36*) e quando il grado di sviluppo raggiunto in quest'amfore si metta in confronto con quello raggiunto nell'amfora *F. 203* di Andocide, si avrà un concetto chiaro della progressione e apparirà sempre più ragionevole l'ipotesi formulata dal Six. Pertanto la denominazione che abbiamo dato alla tecnica di questo vaso, di *tecnica di transizione* se può apparire un po' azzardata a prima vista, rimane però la più acconcia a designare, nello svolgimento della ceramica attica, questo fenomeno transitorio che rappresenta, con tutta probabilità, il passaggio più facile dalla tecnica arcaica alla tecnica nuova.

---

[1] Vedi « Introduzione ».

La quantità e l'uso di questi elementi sovrapposti saranno anche meglio messi in luce da una descrizione minuta dell'amfora *F. 203* del museo del Louvre.

L'amfora F. 203 (1).

Ha in tutto e per tutto la forma caratteristica delle amfore di Andocide.

A) *Amazoni che si armano.* (Vedi *Tav. III*) — Nel mezzo è un'amazone a cavallo che tiene con ambo le mani le redini (berretto frigio in rosso, criniera del cavallo in rosso): sotto il cavallo è un casco a doppio cimiero. A dritta un'amazone si allontana, volgendo la testa e tenendo una lancia: a sinistra un'altra amazone, volgendo il tergo alle compagne, cinge attorno alla vita una fascia rossa: in capo ha una corona rossa e di sotto alla corazza esce un lembo di tunica in rosso: davanti a lei è lo scudo visto di profilo: in alto è una spada

---

(1) POTTIER: *Vases Antiques du Louvre.* II, planche 78.

KOCHEL: *Kunstgewerb, Vorbild,* planche 19.

SCHREIBER: *Bilderatlas*, planche 57, fig. 5.

NORTON: « American Journal of Arch. », XI, 1896, p. 2. e 3, figg. 1, 2.

KLEIN: *Meistersignaturen,* pag. 189, N. 2.

LOESCHCKE: *Ath. Mitteilungen,* 1878, pag. 290, nota 4.

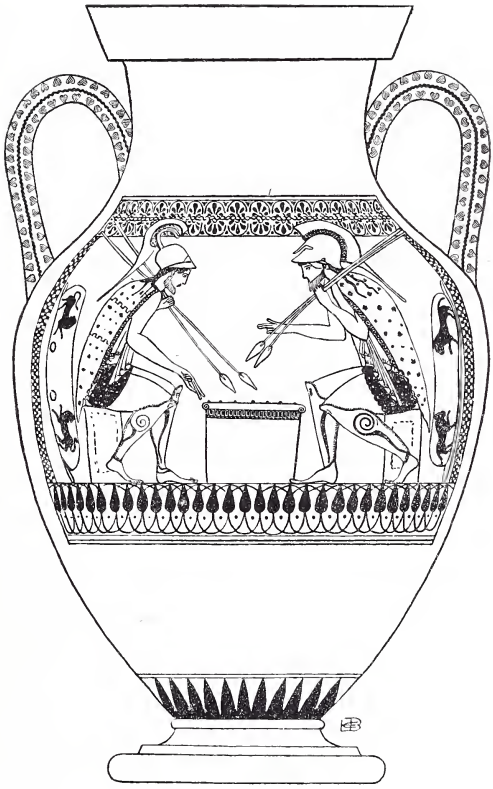
HARTWIG: *Jahrbuch des deut. Inst.* 1900, pag. 158, nota 12.

COREY: *De Amazonum antiquis figuris*, pag. 50.

con l'elsa a forma di testa d'uccello da cui pende una cinghia rossa.

B) *Donne al bagno.* (Vedi *Tav. IV*) — L'artista, nella sua ingenuità, ha contrassegnato nel disegno lo spazio occupato dall'acqua con due pesci: nel mezzo, in fondo, una donna nuda nuota orizzontalmente nella vasca col braccio dritto proteso e la testa rivolta a guardare all'indietro: a sinistra una donna nuda, in piedi, versa sulla sua mano il contenuto d'una conchiglia (nastro rosso ai capelli). A dritta una quarta donna nuda s'allontana volgendo la testa e passando dietro ad una colonnetta che sta a rappresentare, secondo il Pottier, l'edificio balneare: (è una colonnetta a capitello dorico le cui linee ornamentali riappaiono in un'amfora a doppia tecnica in stile d'Andocide del Museo di Monaco: lo stesso tipo di colonnetta si ripete nell'amfora *F. 204* del Museo del Louvre). In alto è un sacco con legami rossi.

Un cerchio rosso è al collo del vaso, dipinti in rosso sono i punti salienti delle anse e parte della zona di palmette e di fiori di loto. Ogni disegno è limitato da una lineetta bianca in alto e in basso da una zona verticale di zig-zag neri a fondo bianco sui lati: altri due cerchi rossi sono sotto i disegni: un altro anello rosso è all'attacco del piede: in fine, del rosso era stato applicato dall'artista anche nell'interno delle let-



Tav. VIII. - *Soldati che giuocano* (figure rosse).
Museo di Napoli.

tere che compongono la sua firma, per renderla forse più evidente.

Quantunque di molte fra queste sovrapposizioni in rosso non rimangan che traccie appena visibili e il disegno abbia subíto qualche ritocco coloristico, appare tuttavia chiarissima la fisionomia caratteristica di questa tecnica che abbiam convenuto chiamar *di transizione*: per effetto di queste sovrapposizioni di colori bianchi e rossi sul nero o, direttamente, sull'argilla del vaso, il disegno perde tutta l'esteriorità caratteristica dei disegni a figure nere, e pare, a prima vista, che le tinte chiare e il bianco predominino tanto da giustificare in certo modo la denominazione singolare che dà il Pottier di questa tecnica: *a figure bianche* (1): tutte le figure spiccano in chiaro, quasi in bianco, sul fondo. Che rimane adunque d'un'ipotesi formulata dallo Zahn (2) per la quale la formazione della tecnica a figure rosse si sarebbe compiuta sotto un influsso speciale dell'arte clazomenica della quale lo Zahn si formò un concetto dalle pitture di alcuni sarcofagi in terra cotta del museo di Berlino provenienti da Clazomene? Lo Zahn trove-

(1) Il POTTIER evidentemente ha dimenticato che nella tecnica arcaica le figure di donna erano sempre dipinte in bianco: ha visto qui tanto bianco e ha detto: *tecnica a figure bianche.*

(2) *Mitteilungen aus Athen,* 1898, pag. 73.

rebbe affinità, tra questi prodotti dell'arte clazomenica e le amfore di Andocide, non solo tecniche, ma anche stilistiche: esso trova anche che i principali tipi che ricorrono in uno di questi sarcofagi provenienti da Clazomene coincidono meravigliosamente coi tipi di Andocide che noi abbiam veduto invece derivati integralmente dallo stile di Timagoras e dalle tradizioni più arcaiche. È adunque un'ipotesi quella dello Zahn che non ha assolutamente più alcuna ragione d'essere: in primo luogo perchè il materiale proveniente da Clazomene è ancor troppo scarso perchè si possa istituire efficacemente un simile raffronto, come notò anche il Furtwängler [1], e poi perchè la questione sul sorgere della tecnica a figure rosse e sul nesso esistente tra Andocide e l'attività artistica dei suoi predecessori, ha acquistato oggi un aspetto ben diverso da quello che poteva avere quando lo Zahn tentò il suo raffronto, e ben diverso è oggi il metodo che si comincia a seguire per risolver quella questione. Oggi si è compreso che il sorgere

---

[1] *Die an letzterem Orte ausgesprochene Vermutung dass Andokides gerade von Klazomenae her beeinflusst worden sei beruht auf einer Überschätzung dessen was uns zufällig von alter Malerei auf Terrakotta erhalten ist, gegenüber dem was verloren ging.* (Furtwängler und Reichold: *Griech. Vasenmalerei,* pag. 16, nota 4).

e il diffondersi della tecnica a figure rosse, intorno al 525 a. C., non è un fenomeno repentino dovuto alla genialità d'un singolo artista che si potè ispirar su modelli dell'arte straniera, magari clazomenica, ma che è invece l'effetto d'una lenta e graduale evoluzione di forme, del cui procedimento abbiamo tentato di dar la misura col raffronto stabilito tra le amfore *F. 31* ed *F. 36* in stile d'Amasis nel Museo del Louvre e l'amfora *F. 203* firmata da Andocide. Adunque anche Andocide negli inizi della sua attività artistica diè certamente, senza annettere ad essi molta importanza, alcuni saggi in questa caratteristica tecnica di transizione, e ciò proverebbe definitivamente, se ce ne fosse ancora bisogno, che nè esso nè altri inventarono la tecnica nuova.

Capitolo III.

I primi saggi nella tecnica nuova.

Abbiamo considerati già i primi prodotti dell'attività artistica di Andocide e abbiamo cercato di valutare quanto e sotto quali forme gli elementi della tecnica e dello stile arcaico sien conservati nelle amfore a figure nere: abbiam poi veduto qual contributo desse Andocide a quella che si è convenuto chiamar *tecnica di transizione* e ne abbiam concluso che l'amfora *F. 203* del Museo del Louvre segna uno dei più alti gradi nell'evoluzione e nello sviluppo di quegli elementi sovrapposti in rosso e in bianco che tutto fa creder debban costituire il più facile passaggio dalla tecnica arcaica alla tecnica nuova: vediamo adesso uno dei primi saggi della tecnica nuova: *la tazza di Palermo.*

La formazione della tecnica nuova si potè dir completa soltanto attorno al 525 a. C.;

allora l'ultimo grado dell'evoluzione di quegli elementi che la preparavano s'era già compiuta e perciò le nuove forme, apparse finalmente in tutta la loro estensione e nel loro adattamento migliore, poterono costituire stabilmente quella che si chiamò la tecnica a figure rosse. Stabilitesi così le forme nuove, se ne cominciò l'applicazione nei vari tipi di vasi, e noi abbiam già accennato alle ragioni per le quali si deve ritener che Andocide facesse i suoi saggi nella tecnica nuova in tazze prima che in amfore. Le tazze, e massime le tazze *a occhioni*, dovettero apparire all'artista più facilmente e più prontamente suscettibili d'una serie di applicazioni che arricchissero sempre più la decorazione del vaso. L'Häuser, che ha fatto uno studio minuziosissimo sulla decorazione delle tazze in questo periodo [1], è giunto a stabilire un'esattissima progressione decorativa in una serie di tazze in stile di Andocide. L'Häuser, avendo messo in confronto con la tazza di Palermo (*a*) una tazza del Museo di Monaco (*A*), un'altra del Museo di Madrid, (*B*) e una terza del British Museum (*c*), giunse a questa conclusione: « Die hier zusammengestellten Schalen bilden eine fortlaufende

---

[1] *Jahrbuch d. Inst.*, 1895, pag. 157.

Kette der Entwicklung in der Schalendecoration: ausgehend von der Schale in Palermo *a*, welche den alterthümlichsten Stil aufweist und noch der schwarzen Malerei das gleiche Recht einräumt wie der rothen, eine Verzierung des Schaleninnern nicht kennt, leitet der Weg zu der Münchener Schale *A*; sie führt aufsen den rothfigurigen Stil durch, behält aber die Augen bei; das Rund im Innern füllen Palmetten. Dann wird mit der Schale *B* der weitere schritt gethan, dass man die Augen beseitigt; indessen nicht wesentlich mehr Raum für die figurliche Composition bestimmt als vorher üblich war; im Innern wird das Ornament beibehalten. Die Schale in London *C* beginnt auch das Innere mit figuren zu füllen ohne jedoch mit der Composition den eigenthümlichen Forderungen des Rahmens gerecht zu werden; im äufseren Friesband zieht sich das Henkelornament noch mehr zusammen so das dazwischen für eine aus mehreren Figuren bestehende zusammenhängende Composition Raum bleibt ».

Notata l'esattezza di queste osservazioni sullo sviluppo della parte decorativa nell'interno delle tazze, teniam conto della giustissima definizione che l'Häuser dà dello stile e della tecnica della tazza di Palermo: « den alterthümlichsten Stil aufweist und noch der schwarzen Malerei das gleiche Recht ein-

räumt wie der rothen ». Ecco la tazza quale la descrive lo Schneider [1]:

La tazza di Palermo. — Piede alto con catena di raggi rossi e neri alternati: il campo del disegno diviso da quattro occhioni: la caratteristica del vaso consiste nella divisione netta della parte decorativa in due metà, l'una trattata a figure rosse, l'altra a figure nere, e nella perfetta simmetria degli atteggiamenti delle figure: l'una da una parte, l'altra dall'altra d'ognuno dei due manichi del vaso, sono affrontate due figure di guerrieri che si contendono il corpo d'un eroe caduto ai loro piedi: l'uno dei due guerrieri sta intieramente nel campo delle figure rosse e però spicca in rosso sul fondo nero, l'altro sta invece intieramente nel campo delle figure nere e però spicca in nero sul fondo rosso: questo contrasto, come già s'è detto, è ripetuto nella stessa forma e con perfetta simmetria presso tutti e due i manichi del vaso. Ma ciò che è qui importantissimo osservare è questo: che l'eroe caduto, mentre col corpo è rimasto nel campo delle figure nere, ha proteso il braccio coperto dallo scudo fin dentro il campo delle figure rosse, e però lo

[1] *Jahrbuch d. k. d. arch. Inst.*, 1889, pag. 195. *Jahrbuch d. k. d. arch. Inst.*, 1895, p. 157. Klein: *Meistersignaturen*, pag. 191.

Tav. IX. - *Soldati che giuocano* (figure nere).
Museo di Napoli.

scudo, visto di profilo [1], è dipinto in rosso e forma così da una parte e dall'altra del disegno un singolarissimo *trait d'union* fra le due tecniche: vedremo qual conseguenza possa trarsi da un esame di questo singolare elemento. Nel campo delle figure nere sono anche, tra i due occhioni, due arcieri di Scizia [2], l'uno da un lato, l'altro dall'altro d'un piccolo olivo. Nel campo delle figure rosse un altro arciere (senza cappuccio e senza barba) suona una trombetta.

Ora che abbiam notata la perfetta simmetria e la piena rispondenza delle figure nere con le figure rosse, non potrà non apparirci esattissima l'osservazione già citata dell'Häuser, per la quale tra i disegni non correrebbe che una diversità coloristica, mentre i tipi rimangono, nell'uno e nell'altro disegno, quali li ha fissati la tradizione arcaica. L'artista è tentato, per la prima volta,

---

(1) Lo Zahn che ha ammirato la correttezza del disegno del profilo dello scudo nell'amfora a figure rosse del Museo di Berlino e nella tazza del Museo di Monaco cui già accennammo, dovrebbe ammirarla anche qui, ove il profilo dello scudo è, più che corretto, correttissimo. (*Mitteilungen aus Athen*, 1898, pag. 83, nota 3).

(2) L'Helbig nega che si tratti qui di arcieri scitici, ma non ci addentreremo nella questione che, del resto, per l'arte di Andocide è perfettamente oziosa. (Cfr. Helbig: *Eine Heerschau des Peisistratos* in *Sitzungsberichte d. k. b. Akad. d. Wissens. zu München.* 1879, Bd. 2, Heft, 2, pag. 277, nota 1).

a dare un saggio simultaneo della tecnica arcaica e della tecnica nuova in uno di quei vasi la cui decorazione ha ancora bisogno d'essere ampliata, ma, nuovo com'è per la tecnica nuova, non sa dare che una prova di virtuosità professionale: dimostra le sue attitudini per la tecnica a figure rosse ma non le porta ancora il menomo contributo della sua originalità: rimane, pur nella tecnica a figure rosse, il pittore della tecnica a figure nere, con ancora tutta l'ossequenza ai tipi della tradizione arcaica: tra i disegni dell'amfora di Palermo non è ancora alcuna diversità di stile, ma soltanto un simmetrico contrasto di colori.

E che, contro la supposizione del Furtwängler, la mano di Andocide tentasse da sola di ricavar questi effetti di contrasto cromatico e di varietà stilistica mi pare sufficientemente provato dal fatto che nella tazza di Palermo i due disegni, intrecciati nella tecnica per mezzo dei due scudi simmetrici dei guerrieri caduti, appaiono tracciati da una stessa mano e che i disegni a figure nere in tutte le amfore a tecnica doppia in stile d'Andocide sono alla loro volta tracciati dalla stessa mano che tracciò il disegno a figure nere nella tazza di Palermo. Supporre poi che Andocide facesse eseguire da un'altra mano proprio i disegni della tecnica nuova sarebbe semplicemente assurdo.

Capitolo IV.

Le amfore a tecnica doppia e a doppio soggetto.

Prima di considerare qual valore possa avere nello svolgimento della ceramica attica questo fenomeno, che appare intorno al 520 a C., di amfore decorate con due soggetti, simultaneamente, l'uno nella tecnica arcaica, l'altro nella tecnica nuova, ricordiamo quali, secondo l'ipotesi del Six, è ragionevole supporre sieno stati gli estremi gradi dell'evoluzione della tecnica a figure nere verso la tecnica a figure rosse.

Abbiamo già veduto come da alcune amfore in stile di Amasis (Museo del Louvre, *F. 31*, *F. 36*) ad un'amfora di Andocide (*F. 203*), l'uso dei tratti di vernice rossa sovrapposta nel disegno interno delle figure si fosse intensificato tanto da far spiccare

oramai nell' amfora di Andocide le figure stesse in tinte chiare sul fondo scuro: essendosi intensificati i tratti di vernice bianca nella stessa proporzione, dovette necessariamente venire un tempo in cui le figure apparvero quasi intieramente rosse: intanto a poco a poco la vernice nera si era ritratta a formare il fondo della pittura (*F. 203*): così si era chiuso il primo periodo della trasformazione. Il secondo periodo è costituito dal progressivo sostituirsi del fondo rossastro (dato dall' argilla) alla vernice rossa, di cui si comincia a comprendere l' inutilità. Bisogna tener conto qui della tendenza al verismo che in Atene in questo tempo si vien facendo ognor più viva in tutte le arti: gli artisti cominciano a compiacersi dei dettagli minuziosi del disegno interno nelle figure, curano le verità anatomiche e vogliono sciogliersi dagli impacci del convenzionalismo arcaico: queste stesse ragioni che li aveano spinti inconsciamente ad abbandonare nella decorazione dei vasi d' argilla dipinti le figure nere, come poco o punto suscettibili dei dettagli del disegno interno, li persuadono adesso ad accettare definitivamente per il colore delle figure il rosso dato dalla superficie stessa del vaso e a tratteggiare e ad incidere su questo fondo più adatto tutti i dettagli del disegno interno: quindi tutte le sovrapposizioni di vernice rossastra, divenute ormai superflue,

tendono a scomparire. E, cessato anche questo secondo periodo, la tecnica nuova si stabilisce definitivamente in tutte le sue forme tipiche coll' iniziarsi dell' attività d' Eufronio intorno al 500 a. C.

Il secondo periodo è documentato da tutti i saggi d' Andocide nella tecnica nuova: infatti in tutti questi saggi gran parte della figura è dato dal rosso dell' argilla ma l' uso della vernice rossastra sovrapposta si rivela ancora quà e là: accanto al rosso della superficie del vaso sono ancora tratti più o meno ampi di vernice di un rosso più intenso, di un rosso paonazzo (*violettroth*), di quella stessa vernice, insomma, di cui s' era intensificato l' uso nella tecnica di transizione. Basti ricordare che queste traccie di *violettroth* abbondano, come notò anche il Furtwängler [1], persino nell' amfora a figure rosse *2159* del Museo di Berlino, che deve considerarsi come dei prodotti più insigni e più evoluti della maturità artistica di Andocide: il Furtwängler stesso dovette notare che, per questa e per altre caratteristiche della tecnica, l' amfora *2159* si differenzia ancora notevolmente da quella forma tipica della tecnica a figure rosse che si stabilisce definitivamente sol con l' iniziarsi dell' atti-

---

[1] A. Furtwängler: *Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium*. II Band (pag. 481).

vità d' Eufronio intorno al 500 a. C. Naturalmente poi questo secondo periodo della formazione della tecnica nuova, a cui sono improntati tutti i saggi di Andocide, non è uniforme: l'evoluzione verso la forma tipica definitiva si rivela anche in questo periodo con un progressivo sviluppo: i due estremi son dati dall' amfora *F. 203* del Museo del Louvre e dall' amfora *2159* del Museo di Berlino: nell' amfora *F. 203* appare già, come nota il Loeschche (1), il rosso della superficie del vaso come colore delle figure, ma accanto a un minimo di rosso d'argilla c' è un massimo di *violettroth* e di vernice bianca: in vece nell' amfora *2159*, accanto a un massimo di rosso d' argilla c' è un minimo di *violettroth:* tutti gli altri saggi nella tecnica nuova formano i successivi gradi di questo sviluppo.

Lo Schneider si chiede (2): nello svolgimento della ceramica attica questo fenomeno, che appare intorno al 525 a. C., di vasi che mostrano due soggetti trattati simultaneamente nella tecnica nuova l' uno, nella tecnica arcaica l' altro, deve considerarsi un fenomeno spontaneo o un fenomeno riflesso? In altre parole, il progressivo perfezionamento della parte decorativa nei vasi d' ar-

(1) ... die Figuren die natürliche Farbe des Thongs zeigen .... (l. c.).

(2) *Jahrbuch d.* I., 1895, pag. 158.

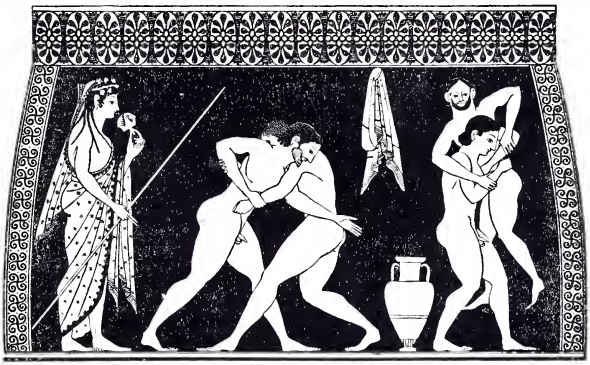
gilla trovava una forma naturale del suo sviluppo decorando una metà del vaso a figure nere e l' altra metà a figure rosse, o era l' artista che con un proposito deliberato tentava di istituir questi confronti con lo scopo indiretto di diffonder la tecnica nuova? Una risposta è facile: il fenomeno è in parte spontaneo e in parte riflesso: la spontaneità si rivela nella decorazione della tazza di Palermo, la finalità riflessa ed indiretta appare invece e predomina già nelle amfore a tecnica doppia e a doppio soggetto: nelle amfore a tecnica doppia ed a soggetto unico apparirà poi incontestabile. Infatti è evidente come nella decorazione della tazza di Palermo l' artista si sia proposto soltanto di ricavare un grazioso effetto dal contrasto dei colori opposti nelle due parti del vaso secondo la simmetria più rigorosa: l' artista non si è curato qui di far del suo meglio nella tecnica nuova (come suol fare in tutte le amfore a tecnica doppia) per dimostrarne ancor più efficacemente la superiorità sulla tecnica arcaica: i due disegni son perfettamente identici dal punto di vista delle finalità artistiche del disegnatore: esso non intendeva creare che un grazioso gioco di colori. Ma quando noi vediamo, in tutti gli altri vasi decorati a tecnica doppia, che l' artista palesemente fa ogni sforzo per conservare da un lato al disegno a figure nere tutta la rigidità e i convenzionalismi dei

modelli arcaici, e dall'altro lato esplica nella tecnica nuova tutta la sua genialità, tutte le sue tendenze artistiche personali in armonia con le tendenze artistiche del suo tempo, allora bisogna necessariamente ammettere che non si tratta più della ricerca di effetti più o meno graziosi nella decorazione del vaso, ma che l'artista assurge invece a trattare un problema artistico d'ordine più generale e più elevato, e tenta risolverlo in modo conforme ai suoi intendimenti: la decorazione delle amfore a tecnica doppia e a doppio soggetto è già adunque indubbiamente un fenomeno riflesso. Quando poi si vedranno amfore la cui decorazione consta di un solo soggetto trattato da un lato nella tecnica arcaica, dall'altro nella tecnica nuova, con una paziente e genialissima ricerca di effetti graziosi atti a rendere sempre più grata ed accetta la tecnica nuova, ricerca dimostrata egregiamente anche dal Furtwängler nella magistrale descrizione [1] ch'esso dà d'un'amfora di questo tipo ch'è attualmente nel Museo di Monaco, diverrà assurdo il negare che l'artista che decorò queste amfore fu soprattutto *il divulgatore* della tecnica nuova.

Vediamo intanto le principali amfore a tecnica doppia e a doppio soggetto, racco-

---

[1] Furtwängler und Reichold: *Griech. Vasenmalerei*, pag. 15 e segg.



Tav. X. - 1. *Ercole che ruba il tripode.*
2. *Ludi ginnici.*
(Museo di Berlino).

gliendo le firmate e le non firmate in un gruppo ch'è perfettamente omogeneo per le numerosissime affinità stilistiche che vedremo ricollegar tutte queste amfore attorno al nome d'Andocide e per la perfetta unità degli intendimenti ai quali la decorazione di queste amfore è ispirata, intendimenti che son precisamente quelli di cui più sopra si è parlato.

Accenneremo dapprima ad un'amfora firmata ch'è nel museo di Madrid (Klein, *N. 3*), e poi fermeremo la nostra attenzione su l'amfora ch'è al Museo di Bologna e su l'amfora *F. 204* del Museo del Louvre anch'essa non firmata.

I. *L'amfora del Museo di Madrid* (1).— Abbiamo già parlato nell'Introduzione dell'inesattezza di alcune indicazioni del Klein a proposito di questo vaso; quest'amfora trovasi già da qualche anno al Museo di Madrid, e recentemente fu studiata e pubblicata anche da P. v. Bienkowski in «Jahreshefte d. Oest. Arch. Inst. in Wien», 1900, II, pag. 69.

---

(1) Klein: *Meistersignaturen*, pag. 190, nota 3. «Arch. Anz.», 1893, pag. 9.

Norton: «Am. Journ. of Arch.», 1896, N. 3 e 4, pag. 5 e 6.

«Jahreshefte d. Oest. Arch. Inst.», 1900, III pag. 69 e segg.

Ha la forma tipica delle amfore di Andocide: soltanto, i due disegni hanno un'estensione un po' maggiore della consueta e scendono ad occupare più della metà del corpo del vaso: nella parte a figure nere sono, come di solito, quasi tutti gli *elementi derivati caratteristici e comuni*: nella parte a figure rosse son soltanto alcuni degli *elementi derivati caratteristici* (Vedi *Tav. V* e *Tav. VI*). Il disegno a figure non è limitato superiormente dalla zona di palmette contrapposte e di fiori di loto: presenta, per il carattere dionisiaco della scena raffigurata, i lunghi tralci di vite, disposti nella maniera già considerata (vedi pagina 51), e ci dà, per le figure, i tipi comuni, rigidamente fissati dalla tradizione arcaica, quali il tipo di Dionysos incoronato di pampini e barbuto, col suo grosso *kantharos* in mano, e i tipi di satiri caudati che vedremo riprodotti con la stessa tradizionale rigidità [1] nell'amfora *F. 204* del Museo del Louvre: attorno al piede dell'amfora sorgono i raggi neri: c'è soltanto da notare un elemento nuovo: il disegno è limitato inferiormente da una fastosa zona di palmette geminate e

---

[1] Il Norton (« Am. Jour. of. Arch. », 1896, pag. 26) vedrebbe nel disegno di questi satiri una prova dell'originalità d'Andocide, con quanto di ragione è difficile dire.

giustapposte: i lati delle anse sono ornati con foglioline d'edera.

Ma nel disegno a figure rosse tutto è nuovo: accanto ai pochi *elementi derivati caratteristici* ci appaiono e tipi e vesti e atteggiamenti del tutto nuovi: si riscontra in questo lato un' estrema delicatezza di disegno in tutti i più minuti particolari e insieme una libertà nuova nelle linee generali del quadro: nella raffigurazione della scena spira un senso di verismo ancora nuovo che, temperato dalla graziosa ingenuità ch'è in Andocide come in tutti gli artisti primitivi, fa del disegno a figure rosse di quest' amfora uno dei disegni più squisiti che sian stati tracciati dal ceramografo ateniese. Si noti quanta scioltezza è nel disegno delle dita, le quali, come già ebbe a notare anche il Furtwängler a proposito dell'amfora di Monaco (1), nei disegni più arcaici appaion sempre rigide e mal tracciate.

A) (Fig. rosse). Nel mezzo è Apollo che suona la lira: a sinistra è Artemide, a destra Leto ed Ares; Artemide e Leto giuocano al giuoco degli dei (*das Gottspiel*) (2): Ares con le dita levate segna il punto.

B) (Fig. nere). Dionysos tra due satiri e due baccanti.

---

(1) Furtwängler und Reichold: *Griech. Vasenmalerei*, pag. 17.

(2) Così spiega il Bienkowski, e questa a me pare la spiegazione più attendibile.

II. *L'amfora di Bologna.* — È ricordata dal Furtwängler in *Roschers*, *Lex. d. M.* (I, 2196, l. 68), riprodotta in *Apparat des Röm. Inst.*, e pubblicata e studiata dal Norton in « Am. Journ. of Arch. », 1896 (p. 17 e segg., figg. 13 e 14).

A) (Fig. rosse) (vedi *Tav. I*). A destra Dionysos (lunghe treccie e capelli stretti da un nastro sottile: chitone ionico coperto di piccoli punti ed himation con punti più grossi circondati da cerchietti di punti più piccoli). Dionysos tien nella sinistra un lungo tralcio di vite con grossi grappoli d'uva che ricade e si estende attorno al corpo del dio (*elemento derivato caratteristico*). Il tipo di Dionysos non è il barbuto tipo arcaico che abbiamo già riscontrato nel disegno a figure nere dell'amfora di Madrid: è un tipo nuovo creato dall'artista. Nella destra ha il grosso *kantharos* dionisiaco. Innanzi a Dionysos sta una baccante chiusa in un chitone ionico decorato con crocette alternate a mezzi meandri: una simile decorazione della stoffa si riscontra anche nell'Atena ch'è nell'amfora di Monaco. La baccante ha in capo un tocco della stessa stoffa del chitone: una clamide ornata con croci e puntini pende dalle sue spalle (anche questo motivo ornamentale della stoffa ricorre sovente nei disegni d'Andocide). Essa offre un fiore a Dionysos e il gesto dell'offerta è caratteristico in Andocide e lo vedremo ripetuto nel

disegno a figure rosse dell' amfora di Monaco: nella mano sinistra tien la lira. A ciascuna estremità del disegno è un satiro caudato (Sileno) dello stesso tipo che abbiamo già detto ricorrere nell'amfora di Madrid e nell' amfora *F. 204* del Museo del Louvre. Il satiro a sinistra suona un flauto e ne tiene un altro in mano: quello a destra, in atteggiamento indeciso, protende un braccio e tien l' altro appoggiato al fianco.

B) (Fig. nere) (Vedi *Tav. II*). Ercole in corazza e tunica corta lotta col leone nemeo: questo soggetto è già uno di quelli che Andocide tratta di preferenza compiacendosi di uno sfoggio di posture e di atteggiamenti sempre nuovi: ad esempio questo soggetto è trattato ancora, ma in maniera tutta nuova, in un' amfora del British Museum che il Norton con validi argomenti aggiudica ad Andocide [1]. A sinistra, presso al gruppo del leone e di Ercole, è Iolao vestito ed armato nella stessa foggia di Ercole: nel disegno a figure nere l' artista non ha curata la varietà neppur nelle vesti: Iolao con la dritta appoggia la clava d' Ercole alla spalla, con la sinistra tien l' arco di fronte al gruppo; a destra è Atena, la protettrice e la fida compagna dell' eroe (lungo chitone, lancia, elmo attico e

[1] « Am. Jour. of Arch. », 1896, pag. 7 e segg.

scudo con il segno del leone). Atena volge la testa per contemplare la lotta.

Com' è facile intendere anche dalla descrizione, nella parte a figure nere abbondano gli *elementi derivati caratteristici* e *comuni:* nella parte a figure rosse non mancano gli *elementi derivati caratteristici:* adunque non c' è ragione per mettere in dubbio che quest' amfora sia stata decorata dalla mano di Andocide: dopo l' amfora di di Madrid, essa non fa che confermarci gli intendimenti artistici di Andocide, sebbene in forma meno efficace di quella dell' amfora di Madrid: nell' amfora di Bologna il disegno ha minor finezza nella parte a figure rosse, come nota anche il Norton (1); soltanto la baccante è squisitamente disegnata e presenta un tipo infinitamente più originale di quello che offrono le due baccanti nel disegno a figure nere dell' amfora di Madrid. Nell' amfora di Bologna è un tipo nuovo, mentre quello dell' amfora di Madrid è vicino ancora ai tipi di baccanti che si riscontrano in amfore di Amasis (2): anche il disegno delle ginocchia, sopratutto nel satiro che sta a destra nel disegno a figure rosse dell' amfora di Bologna, è poco o punto corretto. Ma, nel suo insieme, per la novità

(1) « Am. Journ. of Arch. », 1806, pag. 20.
(2) « Wiener Vorlegeblätter », 1889, Tav. III, 2.

dei tipi, per la varietà e la naturalezza degli atteggiamenti, il disegno a figure rosse, messo a confronto con la povertà e il rigido convenzionalismo arcaico del disegno a figure rosse, ci rivela ancora il proposito di Andocide di render, quanto più fosse possibile, grata ed accetta la tecnica nuova.

(L'argomentazione del Norton a proposito di questo vaso mi pare, dato il suo punto di vista, poco stringente: alla descrizione data dal Norton si può aggiungere questo particolare: Atena è adornata da orecchini aurei a grande cerchio e doppio pendaglietto).

III. *L'amfora F. 204* (1) — La tecnica di questo vaso è ancora molto vicina a

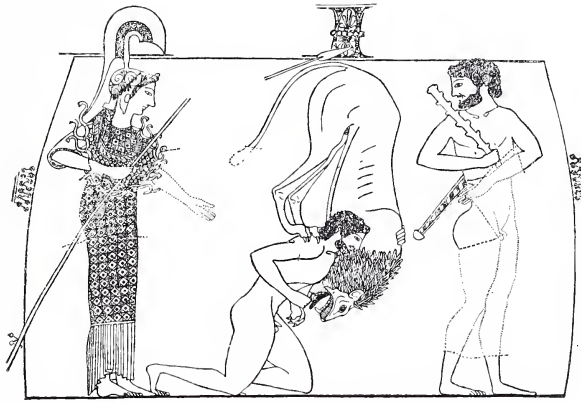
(1) Nell'agosto del 1905 da mano ignota fu involata al Museo di Bologna una pregevole opera d'Andocide, un elegante *aryballos* che era forse la gemma della collezione Palagi. In questo graziosissimo *aryballos*, piccolo tanto da poter esser chiuso in una mano di donna, in questo vasetto greco che forse una giovane etrusca soleva riempire dell'essenza odorosa prediletta, era svolto uno dei soggetti cari ad Andocide: *Ercole e i Greci in lotta con le Amazoni.* Vi si vedeva disegnato il vigoroso e barbuto Ercole tradizionale col giuoco dei

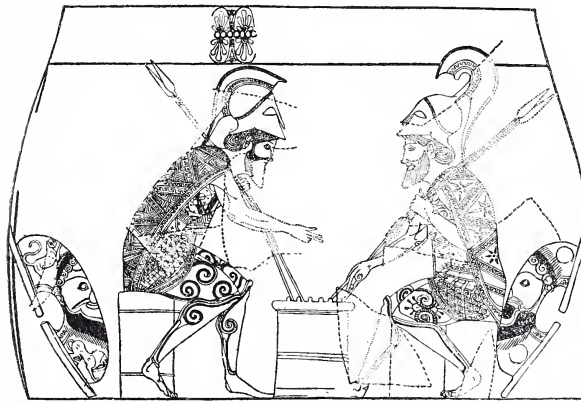
quella che abbiamo chiamato *tecnica di transizione*. Ampi tratti di vernice bianca appaiono ancora qua e là, soprattutto nel lato a figure nere: tolta questa caratteristica che lo riavvicina un po' all' amfora *F. 203*, questo vaso meglio che ogni altro presenta, in tutta la loro pienezza, gli *elementi derivati caratteristici* e *comuni* nella parte a figure nere, e nella parte a figure rosse tutti gli *elementi derivati caratteristici*; nella parte a figure rosse poi, apparendo accanto a questi elementi tutta una nuova serie di elementi decorativi e una nuova finezza di disegno in confronto all' arcaica rigidità del disegno opposto, gli intendimenti artistici che abbiam già supposto in Andocide vengono ad avere una terza ed importante conferma.

A) (Fig. rosse). (Vedi *Tav. IV*, fig. 2). Ercole, che indossa una tunica corta ed è ricoperto dalla pelle del leone (arco, clava e faretra), andando verso destra, si accinge ad incatenare, con una grossa catena che ha in mano, Cerbero, il cane infernale: Cerbero ha due teste

muscoli tratteggiato ingenuamente su l'ampia coscia: accompagnato da un guerriero greco, il divino eroe tanto caro all' arte di Andocide faceva impeto con la clava possente contro due amazoni delle quali una appariva scapigliata e fuggente, l' altra animosa ancora e pugnace.

La decorazione del vasetto, ottimamente conservata, avrebbe potuto ascriversi allo stile severo arcaico (cfr. « Resto del Carlino », 1906, n. 246).





Tav. XI. - 1. *Ercole che lotta col leone nemeo.*
2. *Soldati che giuocano.*
(Amfore in stile d' Andocide).

che appaiono nel disegno l' una sovrapposta all'altra: par che si addossi ad una colonnetta dorica le cui linee ornamentali sono identiche a quelle che abbiam già vedute nell' amfora firmata *F. 203* (1). Tra Ercole e Cerbero sorge un albero il cui fogliame ricade e si estende al disopra e attorno d' Ercole. Dietro all' eroe è la sua fida compagna, Atena, che indossa un chitone ionico lungo e riccamente ornato; ha l'egida senza *gorgoneion* e, in capo, l' elmo attico: reggendo nel destro una lancia, sporge il braccio sinistro verso l' eroe.

B) (Fig. nere) (Vedi *Tav. VII*). La consueta scena dionisiaca. Dionysos (chitone bianco ed himation a larghe strie bianche) tiene il suo grosso *kantharos* e sorge fra i rigogliosi tralci che gli spiovono attorno: innanzi a lui sta una baccante (chitone ed himation uguali a quello di Dionysos) che protende e solleva il braccio destro per vuotare il contenuto d' una *oinochoe* nel *kantharos* dionisiaco: un satiro

---

(1) NORTON: « Am. Journ. of Arch. », 1896, pag. 13 e segg. (fig. 11 e 12).

POTTIER: *Vas. ant. du Louvre.* II, pag. 116, pl. 78.

KLEIN: *Meistersignaturen*, pag. 189.

FURTWÄNGLER: *Rochers Lex. d. M.*, pag 2205 e FURTWÄNGLER und REICHOLD: *Griech. Vasenmalerei*, pag. 17.

« Arch. Zeitung », 1881, pag. 301.

HARTWIG: *Jahrbuch d. Inst.*, 1893, pag. 158.

LOESCHCKE: *Mitteilungen aus Athen.* 1879, pag. 290, nota 3.

caudato e portante sulle spalle un otre, segue la baccante: due satiri dello stesso tipo seguono Dionysos, l' uno suonando la lira, l' altro i crotali. Abbiam già detto che questo tipo di satiri è identico a quello che si riscontra nell' amfora firmata di Madrid e nell' amfora di Bologna: il tipo d' Atena è identico a quello che si può vedere in un' amfora del British Museum e nell' amfora del Museo di Monaco recentemente pubblicata da Furtwängler e Reichold (*Griech. Vasenmalerei* p. 16). Anche qui il disegno dei muscoli non è troppo accurato. Anche per la disposizione generale delle figure questo disegno ci riporta senz' altro agli altri disegni d' Andocide nell' amfora firmata di Madrid e nell' amfora di Bologna. Il Loeschcke rilevò altre affinità stilistiche esistenti tra l' amfora *F. 204* e le amfore firmate *F. 203* e *2159* del Museo di Berlino: non ne tenne conto perchè rientran tutte in quella categoria di elementi che noi abbiam convenuto di chiamare sinteticamente: *elementi derivati caratteristici e comuni.*

---

(1) *Mitteilungen aus Athen.* 1879, pag. 290, n. 3.

Capitolo V.

Le amfore a tecnica doppia ed a soggetto unico.

Abbiam già detto come la decorazione di questi vasi dia la misura esatta e definitiva degli intendimenti artistici di Andocide: vediamo adunque in qual modo si rivelano nelle amfore a tecnica doppia ed a soggetto unico. Prendiamo a considerare tre vasi che, per il tipo della loro decorazione, segnano forse il punto più culminante nell' attività artistica d' Andocide:

I. l' amfora del Museo di Monaco publicata recentemente da Furtwängler und Reicold in *Griech. Vasenmalerei* (S. 15, Taf. 4).

II. un' amfora della raccolta Bourguignon in Napoli.

III. un' amfora della collezione privata del march. di Northampton (attualmente a Boston).

I. *L' amfora del museo di Monaco* (1).

Il Furtwängler comincia la sua accurata descrizione col dire che la decorazione di quest' amfora non firmata presenta tali e tante affinità con quella delle amfore firmate da Andocide che senza esitare bisogna ritenerla trattata dalla mano d' Andocide: poi passa a considerare tutta quella categoria di elementi che noi abbiam convenuto chiamare *derivati caratteristici e comuni*: cita infine, come anfore che presentano lo stesso tipo di decorazione, l' amfora della collezione Bourguignon in Napoli e l' amfora di Boston: il Norton (2) invece, studiando questi due ultimi vasi, non li riconnette affatto all' amfora di Monaco, ch' è la più tipica e la più importante di questa serie.

Anche nell' amfora di Monaco si celebra Ercole: l' eroe giace su d' una *cline* sontuosamente decorata, presso una tavola riccamente imbandita: Ercole ha in mano il *kantharos* dionisiaco: lunghi tralci di vite gli spiovono attorno al capo e formano così al

(1) Furtwängler und Reichold: *Griech. Vasenmalerei,* pag. 15 Taf. 4.

(2) Norton: « Am. Journ. of Arch. », 1896, (pag. 38 e seg. e pag. 27 e seg.) La descrizione che il Norton dà dell'amfora di Monaco non regge al confronto con quella del Furtwängler. Anche il Norton, tuttavia, nota: there is the same delicacy of technique and richness of detail that characterize Andokides' work, (pag. 28).

disopra dell'eroe una specie di pergolato denso di grappoli: presso alla *cline*, in piedi, è Atena che contempla il suo protetto e si compiace della sua apoteosi. Questo, per tutti e due i disegni, era il tema da svolgere: vediamo come fu svolto prima sul lato a figure nere poi sul lato a figure rosse.

Nella parte a figure nere l'artista non serba l'euritmia e affastella in piccolo spazio troppe figure: fa più piccina la figura dell'eroe, che dovrebbe essere predominante, soltanto per mostrar le sue armi (arco, faretra, spada) mal collocate nella parte superiore del disegno: accanto ad Atena introduce Ermes, un Ermes di tipo prettamente arcaico, identico, come già avemmo occasione di dire, all'Ermes che si riscontra nell'amfora in stile di Timagoras *F. 59* (1) del Museo del Louvre: dall'altro lato della cline è anche un giovanetto ignudo, il mescitore (*οἰνοχόος*) che appresta la bevanda all'eroe. Si noti che il disegno dei muscoli addominali nell'*οἰνοχόος* è di quella forma che abbiam già detto apparire in Andocide come elemento comune derivato dalla tecnica arcaica (2): le due colonnette che formano il sostegno della *cline* presentano le stesse linee ornamentali di quelle che abbiam veduto nelle amfore *F. 203* ed *F. 204* del Museo del Louvre. Nel-

(1) Pottier: *V. a. d. L.* II. pl. 67.
(2) Vedi pag. 56.

l' insieme, appare in questo disegno, oltre tutta la convenzionale rigidità arcaica, quell' affastellamento di cose e di figure che appare quasi sempre nei disegni arcaici come prodotto della preoccupazione che l' artista ha di non lasciar senza decorazione neppure il più piccolo spazio: Andocide si è studiato di riprodurre nel suo disegno anche questo affastellamento che era una delle caratteristiche dello stile arcaico, perchè, messo a confronto con la semplicità e la naturalezza del disegno ch' è nell' altra parte del vaso, giovasse a persuadere, a prima vista, chi contemplava l' amfora, della superiorità dell' arte nuova su l' arte antica.

Nella parte a figure rosse tutto è aggraziato e semplice e nuovo: le figure accessorie son scomparse, nel mezzo campeggia la figura dell'eroe in una postura non sforzata ed assurda come sull'altro lato, ma perfettamente naturale: i tipi non sono più quelli stereotipati dalla tradizione arcaica, ma nuovi ed umani: fin nei più minuti dettagli appare un senso nuovo di grazia e di naturalezza: le dita non sono più irrigidite ed inerti come nei disegni arcaici, ma vivono, si piegano a seconda degli atti con quello squisito senso del moto e della verità naturale che abbiam già ammirato nell' amfora firmata di Madrid. Atena (le cui vesti mostran la ricca ornamentazione che abbiam già veduto in altre amfore di Andocide e che ritroveremo fra

breve nell' amfora firmata a figure rosse del museo di Berlino) non sta più, come sull' altro lato, in un atteggiamento inespressivo e convenzionale, ma, con quel grazioso gesto d' offerta ch' è caratteristico del disegno d' Andocide e si riscontra due volte in un amfora del Louvre e nell' amfora di Bologna e in quella suaccennata di Berlino, offre un fiore all' eroe. Ricordiamo infine le parole con le quali Furtwängler, nella sua magistrale descrizione, commenta i risultati di questo confronto tra il disegno a figure nere e quello a figure rosse: ... « *si è fatto molto torto ad Andocide quando in numerose ripetizioni di uno stesso tema si volle vedere una mancanza di facoltà inventive: l' artista voleva invece a bella posta far vedere come la nuova tecnica si differenziasse dall' antica e quali ragioni di preferenza stessero per la prima e contro la seconda* (1).

II. *L' amfora della raccolta Bourguignon* (2).

La decorazione di quest' amfora è meno importante di quella dell' amfora già considerata: qui, essendo più angusto il tema,

---

(1) FURTWÄNGLER und REICHOLD: *Griech. Vasenmalerei*, pag. 17.

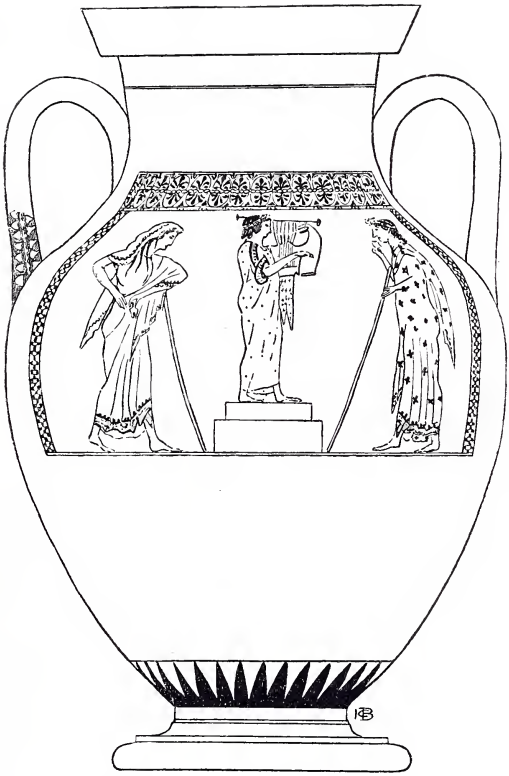
(2) *Ibidem*, pag. 16.

NORTON: « Am. Journ. of Arch. », 1896, pag. 38.

(due guerrieri che giuocano agli scacchi), l' artista non ha potuto creare un contrasto efficace. Lo stesso soggetto è trattato, e nella stessa forma, in un' altra amfora d' Andocide ch' è al British Museum: non c' è quindi da esitare nell' aggiudicazione; l' amfora è, senza dubbio, di Andocide.

Se il contrasto fra il disegno nella tecnica nuova e quello nella tecnica arcaica non è così efficace come nell' amfora di Monaco, non è tuttavia da trascurare, come vorrebbe il Furtwängler che, accennando a questo vaso taglia corto col dire che la parte a figure rosse, è perfettamente identica alla parte a figure nere. Il Norton che ha considerata più attentamente quest' amfora, conclude invece così: « In all details the vase (so far as one can judge by a not very good photograph) agrees perfectly with the work of Andokides - it shows the same love of ornament and the same accuracy of drawing, while the differences in action and dress of the two black-figured warriors the swo red-figured ones remind one of Andokides' realistic tendencies ». (cfr. *Tav. VIII* e *Tav. IX*).

E per persuadersene definitivamente basta mettere a confronto il tipo realistico di giovane guerriero che siede alla sinistra nel disegno a figure rosse con quello perfettamente arcaico che siede dallo stesso lato nel disegno a figure nere.



Tav. XII. - *Scena apollinea.*

British Museum.

III. *L' amfora di Boston* [1] (secondo la descrizione di S. Smith).

A) (Figure nere) ERCOLE E IL TORO DI CRETA. *Ercole (barba, chitone corto, pelle, clava) conduce un toro bendato: nella sinistra tiene una corda e un fastello di legna* (per il sacrificio: evidentemente, dati questi apparecchi e la docilità con cui si lascia condurre il toro, docilità che sarebbe poco spiegabile nel selvaggio toro di Creta, la spiegazione che dà lo Smith di questo disegno è erronea e bisogna però sostituirle quella proposta dal Furtwängler (FURTWÄNGLER und REICHOLD, *Griech. Vasenmalerei*, p. 16 nota 3), secondo la quale si tratterebbe qui del famoso *Ultimo sacrificio d' Ercole* nel promontorio Kenerios nell' Eubea.). *I muscoli del ginocchio del toro sono tracciati verticalmente con lunghe linee parallele, in parte incise, in parte ottenute con la sovrapposizione di alcuni sottili tratti di vernice rossa. Nel fondo, dietro il toro, un albero.*

---

(1) FURTWÄNGLER und REICHOLD: *Griech. Vasenmalerei*, pag. 16, nota 2.

NORTON: « Am. Journ. of Arch. », 1896, pag. 33.

SALE: *Catalogue de Bammeville* (Christie e Manson, 1854. May. 13. N. 40).

JAHN: *Vasens zu München.*

C. SMITH: *The Forman collection.* Catalogue of sale. London. 1899. Nr. 305.

E. ROBINSON: (in *24th Annual Report of the Museum of fine arts at Boston.* 1899, p. 81. Nr. 36).

B) (Figure rosse). *Identico disegno.*

Quest' ultima affermazione dello Smith deve essere un po' troppo sommaria sebbene coincida con quella che fa anche il Furtwängler a proposito di questo vaso [1]. Certamente, l'antitesi fra l'antico e il nuovo, fra il convenzionale e il caratteristico, non sarà in quest' amfora così facilmente rilevabile come nell'amfora di Monaco, ma quest'antitesi è, come abbiam detto, la ragione prima che crea questo tipo di decorazione, e però non può mancare nell'amfora di Boston che presenta tutti gli *elementi derivati caratteristici e comuni* dello stile d'Andocide [2].

---

[1] Furtwängler und Reichold: *Griech. Vasenmalerei*, pag. 16.

[2] Il Norton dice: (pag. 39) « ... *can merely say that it is undoubtedly in the style of Andokides* ».

Capitolo VI.

La piena attività nella tecnica nuova.

Abbiam tentato ricostruire lo svolgimento dell' attività artistica di Andocide e stabilire il concetto fondamentale a cui questo svolgimento è ispirato. Abbiam veduto come l' opera artistica formi un tutto omogeneo e come le varie parti di questo tutto sian collegate fra loro: dalle amfore a figure nere, che formano il primo periodo dell' attività artistica d'Andocide e presentano tutti i caratteri della tradizione arcaica, uniti a qualche elemento nuovo, che fin da allora si fissa e divien parte integrante nella formazione dello stile, si passa ai primi saggi nella tecnica nuova: l' artista dà il suo contributo al progressivo perfezionamento di quelle forme dalle quali la tecnica nuova ha tratta la sua origine: poi, cercando nuovi effetti nella decorazione,

decora simmetricamente le tazze metà a figure nere metà a figure rosse; indi, a poco a poco, si compiace del contrasto, e a mano a mano che la tecnica nuova si vien perfezionando, se ne invoglia sempre più, e il tipo di decorazione a tecnica doppia applica con una finalità tutta riflessa: per mostrare la superiorità del nuovo sull' antico e diffonder perciò la tecnica nuova. Abbiamo dati alcuni esempi di decorazione di quest' ultimo tipo fornitici da amfore firmate o da non firmate di cui però l' attribuzione ad Andocide fosse facile e incontrastabile: per questo non abbiam fatto cenno d' un' amfora del Museo Faina in Orvieto e d' un' altra del British Museum, nelle quali amfore il Norton [1] crede riconoscer infine lo stile d' Andocide, ma la cui attribuzione ad Androcide è malsicura. Abbiamo veduto come l' artista, sempre più invaghito della tecnica nuova, cerchi un nuovo mezzo ancor più efficace per renderla più accetta: prenda cioè a trattare simultaneamente nelle due tecniche uno stesso soggetto.

È facile supporre come, durante questi periodi dell' attività artistica d' Andocide, il cui pieno svolgimento avrà certamente implicato una non breve serie d' anni, l' uso

[1] « Am. Journ. of Arch. », 1896, pag 23.

della tecnica nuova si fosse già a poco a poco generalizzato tanto da venire un tempo in cui l'artista dovette trovar superflua oramai l'opera sua di divulgatore e potè così chiuder la sua attività di ceramografo decorando i vasi esclusivamente in quella tecnica prediletta alla cui diffusione e al cui perfezionamento avea già tanto contribuito: la piena attività della tecnica nuova forma adunque l'ultimo periodo della vita artistica d'Andocide. Abbiam già detto come i prodotti di questo periodo siano, per la relativa compiutezza della tecnica, per la complessità del disegno, per la varietà degli atteggiamenti e delle posture, i più insigni che sieno usciti dalla bottega d'Andocide: ma abbiamo anche ricordato, parlando del secondo periodo che ha luogo nella formazione della tecnica nuova, come tutti i prodotti d'Andocide nella tecnica nuova cadano in questo periodo e come persino l'amfora *2159* del Museo di Berlino, che presenta forse la decorazione più brillante che sia mai stata trattata da Andocide nella tecnica nuova, non ne esca fuori ma ne costituisca soltanto uno dei punti estremi. Adunque se vorremo aver la misura dell'estremo grado di perfezionamento attinto dalla tecnica a figure rosse con l'attività artistica di Andocide, basterà fermarci a considerare un po' la minutissima descrizione che il Furtwängler diè dell'amfora

di Berlino [1], badando soprattutto alla sua tecnica caratteristica. L'amfora a figure rosse del Museo del Louvre (Klein, N.° 5) è dello stesso tipo.

L' amfora di Berlino. (Vedi *Tav.* X).

La forma dell' amfora ed i motivi ornamentali non escono dalla categoria degli *elementi derivati caratteristici* e *comuni.*

A) *Ercole che ruba il tripode.* — Nel mezzo Ercole che cammina a gran passi verso sinistra: (gamba dritta sollevata, chitone corto con numerose piegoline frastagliate; crocette e punti interposti formano il motivo ornamentale della stoffa — pelle di leone annodata sul petto con cingolo verniciato in rosso: un altro tratto di vernice rossa è su la parte del petto lasciata scoperta dalla pelle del leone: la barba è formata da un

---

[1] A. Furtwängler: *Beschreibung der Vasensammlung in Antiquarium.* II. B., pag. 481.
Vulci: *S. Canino,* 1841.
Gerhard: *Trinkschale und Gefässe.* Tav. XIX, XX, pag. 37 e segg.
Panofka: *Griech. Künstlern,* 1848, Tav. III, 1-3.
Mus. etr. de Canino, N. 1181.
Reserve étr., N. 41.
Gerhard: *Rapporto volc.* (not. 700).
Archaeologia Bd. 23. 208 (Stuart).
Brunw: *Gesch. d. gr. Künstler,* II, pag. 658.
Klein: *Meistersignaturen,* pag. 191, N. 4.
Stephani: *Compte rendu* (1875, pag. 80).

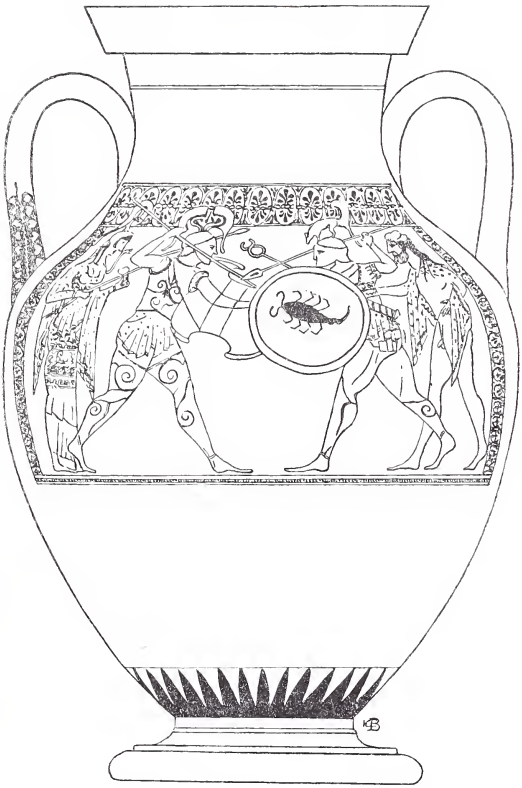
tratto di vernice rossa mentre i favoriti appaiono in nero) Ercole ha afferrato il tripode e lo tiene orizzontalmente. Dalla destra si avanza Apollo e, afferrata una gamba del tripode, lo contende ad Ercole: nella sinistra tien l'arco, verniciato in rosso (corona d'alloro rossa sul capo, chitone corto con foglioline increspate e frastagliate al disotto del cingolo: su tutte e due le spalle mantelletto riccamente adornato con crocette pitturate in nero. A destra sta Artemide (o Leto) che tiene in mano un tralcio ornamentale dipinto con vernice rossa. Atena sta a sinistra (chitone lungo con piegoline minute e ornamento di crocette alternate a punti: grosso *gorgoneion* su la spalla destra: elmo attico con la cresta sormontante sopra la zona di palmette e fiori di loto nella maniera caratteristica d'Andocide: paragote nero, frontale verniciato in rosso: scudo rotondo veduto di profilo con orlo verniciato in rosso.)

B) *Ludi ginnici.* — Nel mezzo son due lottatori ignudi, l'uno dei quali ha la barba verniciata in rosso: il volto dell'altro non è visibile: a sinistra è un giovinetto che assiste alla lotta e appresso alle narici un fiore di granata: in capo ha una corona verniciata in rosso: a destra è un secondo gruppo di lottatori.

Il Furtwängler nota [1]: *molto rosso paonazzo* (violettroth) *sovrapposto:* noi abbiamo

[1] *Beschreibung,* pag. 481.

veduto in qual modo sien distribuite queste sovrapposizioni e potremo così farci un concetto definitivo del grado di perfezionamento cui è pervenuta la tecnica a figure rosse per opera di Andocide intorno al 510 a. C. Dieci anni dopo, all' iniziarsi dell' attività d' Eufronio, queste sovrapposizioni di *violettroth* son già del tutto scomparse.



Tav. XIII. - *Amfora d'Andocide* (figure rosse).

FRAMMENTI [1]

I. Il primo gruppo è costituito dai frammenti di un' amfora a figure rosse proveniente da Orvieto e trovasi attualmente nella collezione privata del Dott. Friedrich Häuser in Stuttgart. L' Häuser stesso li descrisse dapprima in *Jahrb. d. I.*, 1903 pag. 100 (nota 15) ed attribuì la decorazione dell' amfora ad Andocide: il Norton, che li studiò poi nel suo articolo su Andocide, combattè in gran parte questa attribuzione, giungendo alla conclusione che se la decorazione di quest' amfora può ancora essere inclusa nello stile di Andocide, non fu certamente la mano d' Andocide che tracciò i disegni. Nello stesso anno l' Häuser li pubblicò in *Jahr. d. I.* (pag. 182-

[1] *Jahrbuch d. I.* 1893, pag. 100 (nota 15).
Jahrbuch d. I. 1896, pag. 182-83, n. 22.
« Amer. Journ. of Arch. » 1896, pag. 30, N. 6.

83, N. 22). Di fronte all' evidenza della riproduzione grafica, gli argomenti del Norton non reggono: quest' amfora per la sua decorazione, che ha numerosissime affinità stilistiche e tecniche con quella dell' amfora di Berlino, è da riportarsi senza esitare al gruppo delle amfore che segnano la piena attività d' Andocide nella tecnica nuova: infatti sono numerosi *gli elementi derivati caratteristici* dello stile d' Andocide (ad es. la cresta dell' elmo attico di Atena riccamente decorata e sormontante fin sopra la zona di palmette e di fiori di loto nella maniera caratteristica di Andocide: il Norton nota che la decorazione della cresta dell' elmo non è del tipo di quella dell' amfora di Berlino: ma l' elemento caratteristico rimane ugualmente anche se le linee ornamentali non sien sempre le stesse e che i dettagli dell' elemento decorativo mutino di amfora in amfora non è cosa che dovrebbe far dubitare il Norton il quale ha tanto giustamente insistito per la predilezione alla varietà dei motivi ornamentali mostrata da Andocide). Le affinità nella tecnica non sono meno persuasive: anche in questi frammenti come nell' amfora di Berlino si riscontrano tratti di vernice rossa *(violettroth)* sovrapposti alla vernice nera nella stessa misura e cogli stessi intendimenti con cui appaiono usati nell' amfora di Berlino: il tipo d' Atena poi, checchè ne dica il Norton, appare indubbia-

mente tracciato dalla stessa mano che tracciò quello dell'amfora di Berlino. Adunque il giudizio che l'Häuser dava nel 1893 su questi frammenti rimane anche oggi il più esatto: *tutte le singolari caratteristiche della tecnica che il Furtwängler descrive minutamente a proposito dell'amfora di Berlino valgono anche per questi frammenti: mostrando essi anche numerose affinità stilistiche, possiamo senz'altro ritenere che la decorazione che si vede su questi frammenti sia stata eseguita dalla mano d'Andocide.*

a) Ercole che lotta col leone nemeo: accanto ad Ercole sono Atena e Iolao (lo stesso soggetto già trattato nell'amfora di Bologna e in quella del British Museum studiata dal Norton, fig. 7, p. 10). L'ornamentazione della veste d'Atena è perfettamente uguale a quella che abbiamo già veduta nell'amfora di Berlino.

b) Giovane donna in contemplazione con un oplite: accanto ad essa un giovane a cavallo (clamide dentellata all'orlo e riccamente ornata); più lontano un arciere di Scizia dello stesso tipo che abbiamo già veduto sulla tazza firmata di Palermo.

---

(2) *Jahrbuch. d. I.* 1895, pag. 151, f.
« Am. Journ. of Arch. », 1896, pag. 39, nota 2.

II. Un secondo gruppo di frammenti di una *kylix* che trovasi al Museo di Monaco ha minore importanza e qualsiasi attribuzione è troppo audace, dato il tipo del vaso e la scarsità dei frammenti stessi. Tuttavia l'Häuser volle attribuire la decorazione di questa kylix ad Andocide e il Norton lo secondò.

INDICE

Introduzione . . . . . Pag. 7

L' opera artistica di Andocide.

Capitolo I - Gli elementi dello stile arcaico e le amfore a figure nere . . . . . » 45

Capitolo II - La tecnica di transizione e l' amfora F. 203 del Museo del Louvre » 67

Capitolo III - I primi saggi della tecnica nuova . . . . . » 77

Capitolo IV - Le amfore a tecnica doppia e a doppio soggetto. . . . . » 85

Capitolo V - Le amfore a tecnica doppia ed a soggetto unico . . . . . » 105

Capitolo VI - La piena attività della tecnica nuova. . . . . » 115

Frammenti. . . . . » 123

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00647 9709

Lire 2,50